

الموسيقى

لسان حال المعهد الملكي للموسيقى العربية

دكتور محمود أحمد الحفني

العدد ١٣

الثمن ٢٠ مليما

العدد الثالث عشر

القاهرة فى ١٩ شعبان سنة ١٣٥٤

الثمن ٢٠ مليما

السنة الأولى

١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥



الموسيقى

مجلة أسبوعية
تصدر نصف شهرية مؤقتا
لسان حال المعهد الملكى للموسيقى العربية
رئيس التحرير المسئول : دكتور محمود أحمد الحفنى

الإدارة
٢٢ شارع الملكة نازلى - مصر
تليفون رقم ٥٨٦٨٩
العنوان التلغرافى : افان

الاشتراكات
٥٠ قرشا صاغا داخل القطر المصرى فى السنة
٨٠ « خارج « « «
الاعلانات يتفق عليها مع الإدارة

فى هذا العدد

كلمة المحرر

المغنون فى مصر

يتناوب التغنى فى الحفلات العامة وفى الاذاعة طبقة من المغنين ليسوا بأجود أهل الصنعة من أبناء هذا البلد ، ولا بأحسنهم صوتا ، ولا بأتقنهم أداء . اللهم إلا أفرادا تضن عليهم الظروف المحيطة أن يتغنوا إلا لمَاما ، وفى بعض الأحايين .

ومن عجب أن تكون غالبية هذه الطبقة عجزة لا تحملهم سيقانهم إلى الخطو فى الفن أو الامعان فيه ، فكلهم متواكل فارغ البال يخلد إلى الراحة والدعة . ولا يتكبد الدرس ولا يعالج التحصيل ، بل يقنع بما تلهمُ به أنفس الملحنين من تصوير القطع التى يقذف بها إليهم . ويتلقنها تلقينا . أشبه شىء بتلقين العمى ، ويؤديها كالببغاء ، لا يميز مواضع الحسن فيها ، من مواطن القبح والفساد .

وهم لذلك لا يتصرفون فيما يُلقَّنُونه . ولا ينحرفون عن الوضع الذى يُقيَّدُون فيه ويرتبطون به ، حتى فى الترديد والترجيع ، لا لأنهم أمناء فى الأداء ، حرصا على فن الملقنين ، ولكن لأنهم ضعفاء عاجزون ، ألسنتهم عامرة وأذهانهم خراب

ما علة هذه الفوضى الفنية . وما علاجها ؟

أما العلة فتكمن فى تورط هؤلاء القوم فى الغرور وما يُزيِّنه لهم من التطاول والمكابرة فيكبحهم عن التوفيق فى تحصيل العلوم الموسيقية والمثابرة على دراستها والصبر على متاعبها ومشقاتها ، فأن أحدهم ما يكاد يستشعر فى نفسه طراوة الصوت ، وحلاوة التطريب ، ويتذوق لذاذة الفصل الأول من مبادىء الموسيقى حتى يطوع له الوهم أنه ملك ناصية العلم . وبلغ هامة الفن ، وأصبح ، ولله الحمد ، أستاذا ، فما يليق بقدره ، وهو أستاذ ، أن يصبر على مكاره العلم ، وقد انبسطت له مناعم الحياة ويتطور به الغرور حتى ينفخ أوداجه ، فاذا هو جالس فى التخت يغنى ، وإذا المسترزقة ممن يتلمسون فتات الأرزاق يموهون له الحق ، ويزينون له الباطل ، وإذا هو ، آخر الأمر ، مفتوح الكف يتلقى فيها دراهم أو دنانير هى العلة والداء .

إذن لقد ذاق الكسب ، أو ما يسميه هو ، على الأقل ، كسبا ، فكيف ينقطع عنه إلى الدرس والتحصيل ، والكسب مُغرٍ ، وثناء المنافقين مغوٍ ، ولعن الله العلم والمتعلمين ؟ . . . تلك هى العلة ، فما دواؤها ؟

فأما الدواء فلا سبيل إليه إلا إرغام هؤلاء المغنين على التعلم حتى يستوفوا النصيب الأوفر منه ، ثم لا يسمح لأحدهم بالتغنى وإحياء الحفلات الموسيقية إلا أن ينال إجازة تخوله هذا الحق

لقد كان هذا شأن المغنين لأربعين سنة خلت ، والجهالة فاشية ، وحظ الناس من الثقافة قليل ، فكان يمتنع على ذوى المواهب الموسيقية ، والأصوات الجميلة ، أن يتغنوا فى حفلات عامة إلا إذا أجيزوا ، وتحزموا ، على اصطلاح أهل ذلك العصر ، كما بيناه فى مقال ، شيخ الطائفة ،

أليس عجيباً إذن أن يتقيد المغنون قديما بما تواضع عليه أهل الفن فلا يجرؤن على تصدر التخوت ، وترؤس الحفلات الموسيقية ما لم يستوفوا مؤهلاتهم لها ، ثم تشيع الفوضى فيهم اليوم فلا يربطهم رابط ولا يقيدهم قيد ؟

لقد بلغت مصر من الثقافة الفنية ، مدى الأربعين سنة الماضية ، مبلغا جعلها زعيمة الشرق ومناط رجائه ، لحرام أن يهدم الأبناء بحمقهم وغرورهم وجهلهم ما أسسه الآباء بمواهبهم وعبقرياتهم . إن الجناية التى يقترفها هؤلاء الأغرار لا يقع إثمها على أشخاصهم ، وإنما يقع الإثم والعدوان على سمعة مصر الفنية ومجدها الموسيقى وهو ما ندافع عنه ، ولا نتراخى فى الحملة على الآثمين . والذى تنبغى العجلة فيه أن يحال بين هؤلاء الببغاوات وبين إحياء الحفلات حتى يستكملوا نصيبهم من التعليم والدرس ، وهنالك يحمد جهدهم ، ويخلد مجدهم

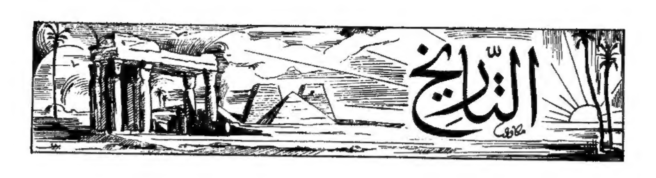
ولقد عرض مؤتمر الموسيقى العربية الى هذه الناحية ، فبحثت لجنة التعليم فى كيفية رفع المستوى الفنى للموسيقيين المحترفين ورأت ، أن خير وسيلة تؤدى الى الغرض المنشود هى أن تهيأ دراسات خاصة لهؤلاء الموسيقيين ، فأذا توافرت الأهلية العلمية فى هؤلاء الموسيقيين وجب أن يؤدوا امتحانات نهائية يمنح من ينجح فيها شهادة تخوله التدريس والتغنى ، .

وهنا لك يتحتم أن تنظر الحكومة فى سن قانون يحرم على غير حاملى هذه الشهادات مزاولة تعليم الموسيقى أو التطريب فى حفلات عامة وذلك لغرضين : (١) حماية حملة الشهادات (٢) رفع مستوى المعلمين والمغنين على سواء .

هذا الموضوع حيوى يترتب عليه حماية الموسيقى من عبث الداخلين فيها ، وصيانة الأفهام من تهويش أدعيائها

فهل آن أن تنظر الحكومة فى هذا الموضوع ، وتحمى الموسيقى حمايتها لجميع الثقافات ؟

دكتور محمود أحمد الحفنى



الموسيقى المصرية القديمة وأغانيها

وآثارها فى المدنيات المتعاقبة عليها

ماتصنعه يد الانسان يدل على مقدار مافيه من حذق أو سذاجة ، ومجموع ما تخرجه أيدى الصُّنع فى أمة ، صورة من عقليتها ، ومرآة لحضارتها . ولذلك تواضع المؤرخون على أن فى تتبع تصور الصناعة فى أى بلد اهتداء إلى مقياس استعداده الطبيعى للتقدم . وهذا الرأى تتجلى صحته فى صناعة الآلات الموسيقية خاصة

ولقد رأينا ، فيما تقدم من هذا البحث ، كيف تنوعت الآلات الموسيقية فى أرض الفراعنة مدى عصورها المختلفة ، وكيف بلغت صناعتها حداً من الأتقان جلى عن المدنية المصرية القديمة ، وأظهر شأوها .

وسنتناول اليوم بحث العلوم الموسيقية ، ومنزلة الفن الموسيقى من تلك المدنية .

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لجميع موسيقات العالم فى كل العصور المختلفة . ويرجع الفضل فى ذلك للكهنة وعظيم سهرهم عليها ، وشدة عنايتهم بها ، حتى إننا لنرى أنه بعد أن ضعفت الدولة الحديثة ، وأخذت مصر تنوء بغزوات الأمم الأجنبية ، الواحدة بعد الأخرى ، خشى الكهنة وهم حكماء مصر ، وعلماؤها ومشرعوها ، أن تذهب مدنيات الممالك الفاتحة بمدنية مصر الموسيقية ، فوقفوا من الشعب موقف المنذر المحذر يطالبونه بالتمسك بمدنيته القديمة . ولقد كان للكهنة دائماً نفوذ عظيم ، قوى جداً ، سيما بعد أن ضعفت ملوك أسرات الدولة الحديثة حتى اشترك الكهنة فى الحكم ، وولى رئيسهم ملكا على الصعيد . فتمكنت الكهنة بهذا النفوذ من المحافظة على المدنية المصرية ، والعمل على استبقائها بعيدة عن المؤثرات الأجنبية ، وحفظها إبان ضعف مصر ، وتهديدها المستمر بالغزو الأجنبى .

فلما جاء ملوك سايس « صان » وهم ملوك الأسرة السادسة والعشرون ، وآخر فراعنة مصر الأقوياء ، وتمكنوا من طرد الأشوريين وتخليص مصر من نيرهم . وأقاموا آخر نهضة مصرية ، كان ذلك عاملا آخر فى المحافظة على المدنية المصرية ، بل إن الشعب المصرى نفسه فى ذلك الوقت . وقد سئم غزو الأمم إياه غزوا متتاليا ، فمن اللوبيين إلى الأتيوبيين إلى الأشوريين ، لم يكد يستعد قوته فى عهد ملوك سايس حتى أخذ

ينظر إلى عظمته الماضية ، ويتقرب فى حياته إلى كل قديم . يؤيد هذا ما أثبته العالم الأمريكى « برستد » أستاذ التاريخ المصرى القديم يقول « إنه فى عهد ملوك سايس قد تملك الشعب المصرى شوق عظيم إلى إحياء المدنية القديمة ، والتقرب فى حياته إلى كل قديم . »

وقد انتهز الكهنة هذه الفرصة فأبعدوا عن الهياكل كل ما كان دخيلا . واقتصروا فى العبادة على استعمال الآلات المصرية البحتة التى كانت تستعملها الدولة القديمة . ولكن ذلك لم يتعد الهياكل .

ولما لم تأمن الكهنة جانب الشعب خارج المعابد ، وخشوا تأثره بالموسيقات الأجنبية ، سنوا للموسيقى قوانين غاية فى الشدة . وإن هيرودوت المؤرخ الأغريقى الذى حضر إلى مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد ليحدثنا عن ذاك الوقت فيقول « لم يكن المصريون ليسمحوا إلا بما هو وطنى لا أثر للأجنبى فيه » .

ولما كان التجديد يلقى دائماً أشد أنصاره بين الشباب فقد عنى الكهنة بتقييد الشبان ، وعدم ترك الحرية التامة لهم فى الموسيقى ، بل وفى الفنون الجميلة إطلاقاً . وإن أفلاطون الفيلسوف الاغريقى وقد تعلم فى مصر ، ليقول « لم تكن الموسيقى عند قدماء المصريين حرة بل قيدتها القوانين ، فتحتم على الأطفال مزاولتها فى سن معينة كما أنه لم يكن للشبان أن يتغنوا إلا بما ينتقيه لهم الكهنة من الموسيقى الجيدة التى تطهر النفس ، ويتخيرونه لهم من الأغانى الحاثة على الفضيلة ومكارم الأخلاق » . وكان محظورا على الموسيقيين كجميع المشتغلين بباقى الفنون الجميلة ، ابتداع أى شىء جديد ، بل عليهم أن يحذوا حذو النماذج القديمة .

وبفضل شدة الكهنة ، وعظيم حرصهم على المدنية الموسيقية ، تمكنت مصر من المحافظة على هذه المدنية رغم ماتعاقب عليها من مدنيات أجنبية قوية ، متعددة . لا ، بل كان تأثير المدنية المصرية شديداً جداً فى كل من غزاها من الأمم فتحقق بذلك مايسجله التاريخ من أن المدنيات العريقة للدول المغلوبة تثأر لنفسها من قوة سيف الأمم الفاتحة ، فالأغريق « اليونان » مثلا ، وهم أقدم أمم أوروبا حضارة ، وأشد الممالك التى فتحت مصر مدنية موسيقة ، قد تأثرت تأثراً شديداً بالموسيقى المصرية حتى غدت تعاليم الموسيقى اليونانية تنطبق تمام الانطباق على تعاليم الموسيقى المصرية حتى فى أغراضها فى التربية ، وفى العبادة .

ذلك فضلا عن مماثلتها التامة لها فى نظرياتها ، وفى كثير آلاتها التى انتقلت من مصر . وكما هو ثابت فى علم الآلات الموسيقية . أن الآلة إذا انتقلت من بلد إلى بلد انتقلت معها موسيقاها .

وإن كتابات فلاسفة اليونان أنفسهم ، ومؤرخيهم لتنهض دليلا قاطعاً على عظيم تأثير الموسيقى المصرية فى اليونان ، فلقد قرروا أن المصريين هم أساتذهم . ويقول « هيرودوت » أنه سمع من أغانى مصر أغنيات صارت فيما بعد ، أغنيات شعبية فى بلاد اليونان يتناشدها الناس فى كل مكان . وإن « صولون » المشرع اليونانى عندما حضر إلى مصر فى القرن الخامس قبل الميلاد ، إختار بعض القوانين المصرية وعمل بمقتضاها ، وكان من بينها كثير يختص بالموسيقى ويتعلق بها . وكان أفلاطون نفسه يفضل الموسيقى المصرية على موسيقى بلاده .

ولقد تخيل فى كتابه « الجمهورية » شعباً وضع له المثل الأعلى من القوانين والأنظمة ، فلم يسمعه غير الموسيقى المصرية القديمة التى وصفها بأنها أرقى موسيقات العالم ، وأنها خير أنموذج للموسيقات القيمة ، يجمع فيها النشاط ، والتعبير عن الحقيقة ، والجمال ، وحلاوة النغم ، ولذلك فهو يقترحها لليونان ، بل ولجمهوريته

ويزيد فى قيمة شهادة هؤلاء الفلاسفة من الوجهة الموسيقية الفنية مانعلمه من أن الفيلسوف قديماً كان بجمعا لأنواع العلوم والفنون وفى صدرها الموسيقى ، ورياضياتها . ونخص بالذكر أفلاطون فانه قبل أن يفد إلى وادى النيل كان قد درس أصول الموسيقى اليونانية على أحد مشاهيرها ، فهو ضليع فى الموسيقيين وهذا مما يجعل لشهادته للموسيقى المصرية قيمتها ، سيما أنها أجنبية عنه .

على أننا لو لاحظنا أن فلاسفة اليونان كأرفيوس ، فيثاغورس ، أفلاطون وغيرهم ممن وصفوا أساس الموسيقى اليونانية ، ورياضياتها هم أنفسهم تلامذة المصريين . وقد حصلوا من تلك العلوم والفنون ما بذوا به سواهم ، وأعجز خلفهم عن مجاراتهم ، فحلقوا فى سماء لم يصل إليها أحد من مواطنيهم ، نقول لو لاحظنا ذلك لوجدناه شاهدا جديدا على مقدار تقدم العلوم والفنون الموسيقية فى وادى النيل .

ولنعرض الآن للأغانى المصرية لنتبين شأنها ، وما كانت عليه فى ذلك الزمن القديم . لا مشاحة فى أن الأغانى فى الدولة مقياس ثقافتها ، وميزان حضارتها ، وكلما ارتقى الشعب ارتقت معه أغانيه . وتمتاز أغانى أكثر الشعوب حضارة فى العصر الذى نعيش بظاهرة واضحة تلك أنها تجمع بين نهاية الجد ونهاية اللهو . ولا عجب فى ذلك فأن الشعب الذى كملت حضارته ، ونضجت ثقافته يؤدى أبناؤه واجبهم مخلصين أمناء ، ثم لا يغفلون فى الوقت نفسه نصيبهم من مسرات الحياة ، والتمتع بملاهيها . وتلك الظاهرة بعينها تتمثلها بينة فى الأغانى المصرية القديمة . فلقد كانت تلك الأغانى فى مديح الآلهة ، وذكر الموت والحض على عمل الخير ، والحث على العناية بمسرات الحياة كما ، كانت تميل الى ذكر العمل والقيام بالواجب . فمن أغانيهم القديمة قولهم :

« أين من شيدوا القصور وعمروا المدن ؟ كيف كانت عاقبتهم ؟وماذا كان مصير مدنيتهم ؟ لقد انهار البناء وعفت المدينة ، وانقطع ما بين أهل الدنيا وبنى الآخرة فلم يرجع منهم أحد ينبئنا بما هم فيه ، وماذا يصنعون فتطمئن قلوبنا . تزوّد بالعزم ، ولا تبت على غيظ أو حفيظة . أطع قلبك ، ومسراتك ما دمت حيا . لا تعذب قلبك حتى يحين حينك وتأتى نوادبك والندب والولولة لا يسمعها « أوزيرس » ، وما بعث أحد من قبره فاحتفل بيومك السعيد دون كلل ، فلن يأخذ أحد معه من متاع الدنيا شيئا . ومستحيل أن يعود من مات »

ومنها فى غنوة أخرى :

« كل حطام الدنيا أنت تاركه خلفك ، وكل حى مصيره للزوال . كل متاع إلى فناء ، وليس لك إلا مسراتك التى تتمتع بها فهى ملكك الحقيق »

ومن أغانيهم فى الحض على عمل الخير :

« أعط العيش لمن لا حقل له . وقدم لنفسك من العمل الصالح ما يكفل لها سعادة الآخرى . »

ومن أغانيهم فى الخمر قول الرجل يدعو نديمته :

« ناولينى ثمانية عشر قدحا من النبيذ ، إنى أريد أن أشرب حتى أرتوى ، إن جوفى حطب جاف »

ومن الأغانى الشعبية قول الفلاح يخاطب ثيرانه . فى أثناء درس القمح :—

« إدرسى لنفسك ، ادرسى لنفسك ، أيتها الثيران ، أدرسى لنفسك فهذا القش علفك ، والقمح قوت

سيدك . لا تكلّ ولا تعرف فى العمل هوادة . لجو هذا اليوم معتدل »

وأقدم أغانى المديح التى تتجسم فيها الأساليب الشعرية ، والأدبيات اللغوية هى التى قيلت فى « سيزوستريس الثالث » ، وهى مقسمة إلى ستة أقسام وإليك ترجمة قسم منها :

لك العظمة والمجد ، يامليك الديار ! لقد شأوت من ساماك وعجز من تطاول إليك فأنت سيد الحكام

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت كالسد العظيم يحجز مهالك الفيضان ، ويصون الرعية من الغرق

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت المأوى يهدأ فيه الانسان حتى يسطع ضوء النهار .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مَفْزَعُ الخائفين من عَبث قطاع الطريق ، وعَيْث المفسدين .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت ناصر الضعيف المحق حتى تنصف له من المبطل القوى .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت مظلة القيظ وخضرة النيل فى فصل الحصيد .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الركن الدافئ فى زمن الشتاء .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت الصخر الواقى من ويلات العواصف .

لك العظمة والمجد ! يامليك الديار ! أنت فى الشدة كالمعبود سِخْمتْ ضد من يطأ أرضك .

وقد يعجب الناس اذا ما علموا أن قد كان من عادة قدماء المصريين أن يأتوا أحيانا فى أثناء حفلات السرور الكبرى بجثة محنطة يطرحونها مُسجّاة فى وسط الحشد الفرح الطروب ، ولهم أن يعجبوا إذ كيف يجمع الناس بين أنسهم ورؤية هذه الجثث ، وما تبعثه فى النفس من الخشية والفزع ، إنما يزول هذا العجب بعد الذى قدمناه من أمثلة الأغانى المصرية التى تحث على عدم ترك فرصة تمر من فرص السرور دون اقتناصها واغتنامها للتمتع بها الى أقصى ما تشتهيه النفس ، وهى فى هذه اللحظة تذكر الانسان بالموت وبالفناء وزوال العالم الدنيوى بما فيه من مسرات ومتاع

ويفسر بعض هذا ما اعتاده الشعب الألمانى فى حفلات سروره ، فان الحفل المحتشد بعد إذ يقطع فى مسراته شوطا تتملكه نشوة الطرب ، يتصايح منشدا أغنية شعبية معروفة مطلعها : « لا أدرى كيف أناحزين »

تلك نهاية العظة وغاية الايمان ، لا يغلب السرور على مشاعر النفس فينسيها آخرتها

والحقيقة أن النهايات متقابلة ، فنهاية السرور قريبة الى نهاية الحزن وكثيرا ما يبكى الانسان لفرط فرحه كما يضحك لشدة حزنه

وهكذا ترى الأغانى المصرية القديمة تبرهن على أن أهلها كانوا شعب عمل لا ينسى حظه من المسرات شأن كل شعب سليم التفكير عظيم الجاه .

أما عن ألحان تلك الأغانى ونغماتها فليس لنا ، ولا لأى باحث ، أن يدل عليها . وكيف يمكن الوصول إلى نغمات عفت منذ آلاف السنين ، وألحان لم يكن لها وعاء غير حناجر المغنين ، وأصابع العازفين إذا ماوقعت بالآلات . وإذا نطقت نقوش المصريين عن براعتهم فى فن كالتصوير أو الرسم فليس لتلك النقوش أن تنطق عن نغمات كان المرجع فيها للأذن وحدها ، نغمات لا تترك لمكان مزاولتها أثراً ظاهراً .

استخدام الآلات الموسيقية في الشعائر الإسلامية

للأستاذ الكاتب الفاضل صاحب التوقيع

لم تستخدم الآلات الموسيقيه إلى وقتنا هذا فى الصلاة أو تلاوة القرآن بحال من الأحوال . نعم سمعنا ورأينا بعض القراء يوقعون تلاوتهم للقرآن على عود ، لكنهم قوبلوا من السامعين بسخط عام ، ومقاطعة تامة . ورأى الناس أن جلال القرآن فوق توقيعه على تلك الآلات . بل إن بعض المتمسكين بالدين ، يمجون ما يظهره بعض القراء أحيانا ، من خنوثة فى التلاوة وتثن أشبه بتثنى النساء . ولا ينصر هؤلاء القراء إلا شاب طائش أو رجل ليس برجل . أما فى الصلاة ، فلم تبذل تلك المحاولة الجريئة حتى الآن .

ولعل السبب فى ذلك ضرورة اشتراك المصلين جميعاً فى عمل واحد ، هو اتباع الأمام وتلاوة أدعية يشترك فى تلاوتها الجميع على السواء بصوت منخفض . ولو قد أدخلت الآلات الموسيقية فى الصلاة ، لاستدعى ذلك وجود فريق من الناس لايشتركون فى الصلاة . بل لاستدعى ذلك أن توجد ثلاث فرق فى المسجد : مغنيان ، وهما الأمام والمبلغ ، وعازفون وهم أرباب الآلات ، وسامعون وهم المصلون . وإذن فقد انقلب المسجد مكانا للطرب منقطع المثال .

ولكن لماذا لم تستخدم الآلات الموسيقية فى الصلاة وتلاوة القرآن ؟ ذلك هو السؤال الذى يحتاج فى الأجابة عنه إلى شىء من الجراءة والفكر الحر .

وعندنا أن الجواب على ذلك ، أن الأمة العربية التى نزل القرآن بلسانها ، وبعث النبى صلى الله عليه وسلم من صميمها ، لم تكن أمة موسيقية بالمعنى الفنى الأصطلاحى ، ولم يؤثر عن جاهليتها ، ما أثر عن قدماء المصريين ، من رسوخ قدم الموسيق لديهم ، رسوخا هو موضع العجب والغرابة .

ولو أن تلك الأمة النبيلة كانت موسيقية بالمعنى الصحيح ، لكان للآلات الموسيقية فى شعائرها الأسلامية شأن أى شأن . بل لكانت تقاليد الصلاة والتلاوة ونظامهما على غير ماهما عليه الآن .

نعم فى سورة الجمعة مايدل على أن العرب وقد رأوا لهواً أو تجارة انفضوا إليها ، وتركوا الرسول قائماً ، فعنفوا على ذلك تعنيفاً شديدا . وهذا يدل على مبلغ نفور القرآن من الطبل والزمر والغناء . ولكن هذا يحتاج إلى بيان وإيضاح . فأن الدين يكره ما تقدم من اللهو إذا صرف المرء عن ذكر الله وعن الصلاة . أما إذا ساعد على الذكر والعبادة ، فأن الدين لايمجه بحال .

إعتبر ذلك بالشعر . فقد ذم القرآن الشعراء ومتبعيهم ، ووصمهم بالكذب والهيام ، لكنه استثنى من الشعراء ، الذين آمنوا وعملوا الصالحات ، وفعلا استخدم الدين حسان بن ثابت وشعره فى تمكين دعوته . ونصب لحسان منبر فى قلب المسجد ينشد عليه شعره ، ورسول الله صلى الله عليه وسلم يقول له « أجب عنى . اللهم أيده روح القدس ! » فلو قد تقدم الزمن بالفارابى الموسيقى المبدع ، ووجد فى إبان الدعوة الأسلامية لاستغلت أنغامه الموسيقية فيما يزيدها تأثيراً فى النفوس .

ويؤيد حجتنا أن الأسلام قد يحرم التصاوير والتماثيل ، ذلك لأن العرب لم يشتغلوا بالتصاوير ولا بالتماثيل . بل إن الأصنام التى عبدوها ، كانت دخيلة عليهم ، ولم تكن من صنع أيديهم ، وإنما جلبها إليهم ، بادىء بدء ، نفر ممن ساحوا فى الأقطار ، ورأوا الناس يعبدون الأصنام ، فاتخذوا لأنفسهم إلها كما لهم آلهة « راجع كتاب الأصنام » .

ولعل أحسن مثل ينطبق على العرب بالنسبه لعدم استخدام الآلات الموسيقية والتصوير وعمل التماثيل هو قولهم « الأنسان عدو ماجهل » .

لايظن ظان أننى بهذا أطعن على العرب أو أنتقص مقدارهم كلا ، فأنا أول المتعصبين لهم وللغتهم ولدينهم . إنما هذه حقائق

ولكنها ليست مرة ، فالانسان ابن البيئة التي يعيش فيها ، والعرب ليسوا شذاذا ، بل لقد مثلوا بيئتهم أحسن تمثيل .

واعلم أنه لو كان للعرب علم منظم بالموسيقى بمعناها الفنى الأصطلاحى ، وعلم باستخدام آلاتها ، لكانت الموسيقى جزءاً من الدين ، وأديت بها بعض الشعائر ، وتغير وجه العبادة . ذلك لأن الأديان وإن كانت سماوية من حيث مصدرها الأعلى فهى مستمدة من أخلاق وعادات وتقاليد محمودة ، ارتضاها عقلاء أمة من الأمم ، وخالفها جمهور من أراذلهم ، مخالفة تؤدى بتلك الأمة إلى الانحلال . إذ ذاك يسعفها الله برسول مؤيد بالمعجزات ، ليفرض على الجميع الكمال فرضا ، فيقر تلك الأخلاق والعادات والتقاليد والمعاملات المحمودة ، ويكمل نقصها ، وينظمها بوحى من الله دينا يكفل سعادة الدنيا والآخرة . يؤيد هذا القول مالوحظ من التشابه الكثير بين أحكام التوراة التي جاء بها موسى وأحكام شريعة المصريين القدماء . مما قام دليلا على أن ديانة الأسرائيليين إنما أخذت عن الفراعنة بعد أن أكمل نقصها فيما يختص بالخالق جل وعلا .

إذن لو كانت الموسيقى فنا راقياً تشتغل به تلك الأمة العربية النبيلة . ولو كانت الآلات مما استعمل لديها استعمالا فنيا ، لأديت الصلاة على نغمات الكمان والبيانو ـ ولعل الخير فيما اختاره الله .

حسن طنطاوى سليم

المدرس بمدرسة المعلمين التحضيرية بالاسكندرية

« **الموسيقى** » نشرنا للأستاذ الفاضل رسالته تشجيعاً لما يتناوله من البحث البرىء الذى يقصد به وجه العلم والحق .

ولما كان الرأى الذى اتخذه أساساً لاستنتاجه قد انحرف عن القصد ، فقد أردنا أن تنصف العصر الجاهلى فى موسيقاه ، بلمحة موجزة ترد الأمر إلى نصابه .

ذلك بأن العربى موسيقى بطبعه وسليقته . لأن الحياة فى الصحراء وما فيها من وحشة وانفراد ، كانت تدعوه إلى تلمس أسباب الأنس ومنها الغناء . ولأن الأبل ، وهى مجدة فى أسفارها الطويلة ، كانت تحتاج إلى ما يبعث فيها النشاط ، فكان الحداء من خير الوسائل لأنعاشها ، على أن فى حركة مشيها إيقاعا موسيقياً ، علم الأعرابى فى البادية كيف يتابعه بصوته وترنيمه .

وإن فى انسجام أوزان الشعر العربى ، وتناسق تفاعيله فى عدد حروفها المتحركة والساكنة وتوافق تعاقبها ، بل فى تناسب أجزائه ورنين قوافيه لدليلا على تلك الموسيقية الفطرية .

كانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء ، وإذا كان بالتهليل أو بالترتيل تغبير ، وهو التذكير بالناى . وكان الغالب فى ذلك الرجز يغنونه غناء مرتجلا . وربما ناسبوا فى غنائهم بين النغمات بعض المناسبة ، وكانوا يسمون ذلك « السناد » وأكثر ما يكون فى الخفيف الذى يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار فيطرب ويستخف الحلوم

وهذا الساذج من التلاحين لايبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم . شأن كل ساذج من الصناعات ، فانك تجد ذلك فى المطبوعين على الموازين الشعرية ، وتوقيع الرقص وغير ذلك

ولكم اتخذ الشعراء فى الجاهلية ، وهم موسيقيون بفطرتهم ، مغنين يتناشدون أشعارهم ويتغنون بها .

كان العربى حريصاً على التمتع بمسرات الحياة ، كلفا بالخمر والميسر والصيد ، متعلقاً بالحب . مشغوفا بالغناء وسماع المزهر والعود ، وكان للمرأة كذلك حظ من الموسيقى فى ناحيتها ، واشتهرت نساء العرب بما كان لهن فيها من ألحان المراثى والنواح .

كانت الموسيقى مزدهرة فى بلاد الفرس قبل العرب ، وكذلك كانت فى بلاد اليونان بعد أن انتقلت اليها من الممالك الشرقية القديمة ، فتأثر العرب بتأثر هاتين المدنيتين الموسيقيتين ، وحفل تاريخ الجاهلية ، باخبار القيان يستقدمن من بلاد العجم والروم بآلاتهن الموسيقية فلا يكاد يخلو منهن بيت من بيوت الاشراف ثم دخل فى زمرتهن بعض العربيات

وأشتهر من القيان فى الجاهلية كثيرات اقدمهن جرادتا عاد اللتان يضرب بهما المثل العربى « تركته تغنيه الجرادتان » وهما قينتان لمعاوية بن بكر احد العماليق ، كذلك جرادتا النعمان وجرادتا عبد الله ابن جرعان وهبها لأمية بن أبى الصلت الشاعر المشهور

وقد عرف العرب فى الجاهلية من الآلات الوترية المزهر ، والعود والجنك أو الصنج (الهارب) والمعزف والموتر . وعرفوا من الآت النفخ المزمار والقصبة أو القصابة والشبابة والصور والناى .

اذن كان للجاهلية موسيقى ، وموسيقى تصلح لتأدية العبادات أكثر مما كان للنصارى فى معابدهم اول اشتراك الموسيقى فى صلواتهم

واذن لم تكن العلة فى عدم استخدام الآلات الموسيقة فى الصلاة او تلاوة القرآن راجعة الى « أن الأمة العربية لم تكن أمة موسيقية بالمعنى الفنى الاصطلاحى » إنما يرجع إلى حكمة أودعها الله شريعته وبينها العلماء والشراح وليس من شأن « الموسيقى » أن تتعرض لها أو تخوض فيها .

بديع الموسيقى وبيانها

التفاهم الموسيقى

بقلم الأستاذ محمود حافظ
المساعد الفنى بالتفتيش الموسيقى بوزارة المعارف

تقوم الموسيقى منذ القدم بدور كبير فى التفاهم والتعبير ووسائل الايضاح، وتعتبر حتى وقتنا هذا من أسباب الدلالات المختلفة. فكلنا يعلم أن للتصفيق باليد دلائل عدة منها أنه يسد مسد النداء ويعبر عن الاستحسان، ويدعو إلى الأصغاء الخ. وقل أن يخطىء الانسان فهم هذه الدلالات المختلفة لأن القرينة تعين كلا منها، وإن لم يسبق الاتفاق على مدلولاتها. ونروى من أمثلة الخطأ فى فهم مدلول التصفيق ما حدث بين السلطان عبد الحميد وأحد قواد فرق الموسيقى الأجنبية فقد كان السلطان لا يفهم للتصفيق معنى سوى طلب الصمت ولا يعمد إليه إلا إذا ضاقت نفسه. وهناك فى حفل جامع أخذت الموسيقى تعزف وأخذ صوتها يعلو ثم يعلو حتى لم يعد فى استطاعة السلطان أن يتسامر مع من يجاوره أو يسمع كلامه بوضوح. صفق السلطان مرة ثم أخرى وسمع تصفيقه قائد الفرقة الموسيقية فحسبه استحساناً فازداد قوة وحماسة وازدادت الموسيقى غلواً وشدة... وازداد السلطان تصفيقاً، وكاد يحدث ما لا تحمد عقباه لولا أن أسرع أحد الحاشية فأفهم القائد الموسيقى ما يدل عليه تصفيق السلطان فبهت القائد وذهل لأن القرينة ومقتضى الحال لا يعينان هذا المدلول

هذا مثال نورده لسوء التفاهم الموسيقى وهو قليل الوقوع لو قورن بما يحمله التعبير اللفظى من تأويل متعددة تدعو إلى زيادة سوء التفاهم

ولا يزال التفاهم بدق الطبول موجوداً بين الأمم غير المتمدينة بل ويتعدى أثره إلينا فى طبلة « المسحراتى » ونقراتها الخاصة، وفى أمثلة شتى غيرها

وهناك أمثلة عديدة للتفاهم باختلاف عدد النقرات فللبنائين الأحرار « الماسون » نقر خاص لكل درجة من درجاتهم، ولدقات الأجراس فى الكنائس وسواها معان ومدلولات لا تقل أهمية عن الألفاظ

وفى اختلاف توقيع الصور « البورى » دلالات مع قلة النغمات التى تؤديها هذه الآلة

ومما لا شك فيه أن التفاهم الموسيقى قديم، وقديم جداً، حتى يمكننا أن نعتقد بنشأته مع الخليقة الأولى

ولننتقل الآن بالبحث إلى أقدم أنواع الموسيقى وأبسط أشكالها بغرض تقدمها وتعدد نغماتها وألحانها

موسيقى التطابق الصوتى « هوموفونى »

يقال إن هذا النوع من الموسيقى أقدم ما عرفه الانسان لأنه لا يدعو إلى التعاون الفنى، ويدخل ضمن الغناء الفردى

وفى موسيقى التطابق الصوتى تتحد جميع الأصوات والنغمات، سواء أكانت آلية أم غنائية، من حيث الطبقة والاستمرار والسير حتى يخيل للسامع أنها جميعاً صوت واحد

ويعتبر السير بالشجاع الأعظم. أو الصياح الأعظم، من التطابق الصوتى لأن القرار والجواب يعتبران بمنزلة الأصل تماماً فى الموسيقى لما بينهما من التطابق

ولا يوجد فى هذا النوع من الطراز الفنى ما يستحق المغالاة فى التقدير ولكن ذلك لا يمنع وجود قواعد لتنظيمه يجب الالمام بها

يظن كثير من الناس أن التفنن فى الموسيقى أمر سهل على المؤلفين لا يسألون فيه عما يفعلون ، فما على الموسيقار إلا أن يجلس إلى موسيقاه فتفيض أنامله بالأفكار الموسيقية منسجمة مقبولة من تلقاء نفسها بدون قيد أو شرط . غير أن معنى كلمة « التأليف » يتنافى مع هذا الاعتقاد

التأليف الموسيقى :

يقال فى اللغة ألف بين القلوب جمعها والتأليف الجمع . وكذلك معنى كلمة « Compose » فى اللغات الأجنبية

والموسيقار كالمصوّر الذى يخرج من خليط الألوان صوراً جميلة ، أو كالبنّاء الذى يشيد من الحجارة قصوراً شاهقة أو كالشاعر الذى ينظم من الألفاظ قصائد غراء — يجب عليه كما يجب على كل من هؤلاء أن يحسن اختيار ما يريده من المواد ويصيغها على أحسن حال تتراءى له ، مستعيناً فى « جمعها وترتيبها » بعلمه وتجاريبه بصرف النظر عما يستغرقه فى ذلك من الوقت حتى يخرجها للعالم فى أجمل صورة أملتها عليه مخيلته فلربما كانت هذه هى الخالدة

الغرض أو الفكرة الاساسية :

ولما كانت الموسيقى كاللغة والتوقيع كالالقاء فأول ما يجب على المؤلف الموسيقى أن يجعل الأجزاء مرتبطاً بعضها ببعض وترمى إلى غرض مخصوص وهو « الفكرة الأساسية » إذ ما الفائدة من عبارة راقية يزينها حسن الالقاء مع عدم ارتباط معانيها وجعلها جميعاً ترمى إلى توضيح شيء مخصوص وهو « الغرض » من القطعة

ولا بد لسلامة هذه الأفكار الموسيقية من اتباع قواعد تميز أغراضها وتوضح طرازها

ونذكر من القواعد الضرورية ، حتى لاحظ أنواع موسيقى التطابق الصوتى ، ما يأتى :

١ ـ اختيار لحن خاص واتباعه

٢ ـ « ضرب « «

٣ ـ حسن التصرف فى اللحن والضرب والانتقال منهما

٤ ـ اتباع طراز خاص يميز القطعة

***

أما عن مقامات الألحان فقد اعتراها كثير من التغيير والتبديل مما جعل مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد فى مصر سنة ١٩٣٢ يؤجل البت فيها ويحيل أمرها إلى مجمع خاص بالموسيقى اقترح انشاؤه . وقد استعرضت لجنة المقامات فى المؤتمر عددا من هذه المقامات يمكن لمن يشاء الرجوع إليه فى كتاب المؤتمر . وهناك مراجع كثيرة أخرى عربية قديمة وحديثة وتركية وفارسية تبحث فى الألحان بحسب ما هى موجودة فى عصرها وبلادها

وأما عن الضروب فقد أصابها ما أصاب الألحان ويحوى كتاب المؤتمر كثيراً منها وتوجد كذلك مراجع كثيرة منها مؤلفات الفارابى وصفى الدين للضروب العربية وأمثال كتاب حسن تحسين بك المسمى « كلزار موسيقى » للضروب التركية

وأما عن التصرف فى اللحن والضروب فقد كان للعرب طريقة خاصة يسيرون عليها ، فصلها سلفادور دانيال فى كتابه عن الموسيقى العربية . ومما يؤسف له أن المعاصرين قد أهملوا اتباع نظام خاص للتحويل من الألحان إلى بعضها حتى ولو كان فى ذلك صعوبة على الآلات المستصحبة كالقانون . وأما الفرنجة فقد نظموا ذلك وقلّ أن يحيدوا عن القواعد والقوانين التى سنوها ، وسنتكلم عنها فيما بعد .

بقى التكلم عن الطرز المستعملة فى موسيقى التطابق الصوتى وسنشرح بايجاز الموجود منها حالياً فى مصر وذلك لانعدام هذا النوع من الموسيقى الغربية

فى الغناء

١ — الموشح أو التوشيح

وهى قطعة باللغة الدارجة يغلب فيها الغزل ووصف أحوال الخمر. وميزانها الشعرى من الفنون السبعة، ومن أراد زيادة فى ذلك مع الايجاز فعليه بأمثال كتاب نيل الأرب فى صناعة شعر العرب للقليوبى. ويشترك فى توقيعها جميع الفرقة «التخت» من آلات ومنشد ومصاحبين «سنيدة». ويشترط فيها أن تلتزم ضرباً مخصوصاً من الايقاع وأن تكون من نفس اللحن الذى منه الفاصل الموسيقى «الوصلة» وقل أن تخرج عنه أو تحول أثناء سيرها إلى أقربائه. وقد يتغير ضربها فى الحركة «الجزء» الأخيرة الختامية الى إيقاع أسرع يشعر بالختام

٢ — الليالى او التقاسيم

وينفرد بها المغنى منوعاً فى كلمة «يا ليل» مع عدم السير على ضرب مخصوص. وقد تصاحبه بعض الآلات خفيفاً ويشترط فى هذا التوبيع أن يستقر فى كل مرة على المقام المختار للفاصل الموسيقى ولهذا يلازم المغنى بعض الآلات «القانون غالباً» بالاستمرار بنغمة المقام. ويتفاوت المغنيون فى حسن التصرف فى هذه «الليالى» وإجادة التحويل إلى ألحان أخرى مع الرجوع إلى اللحن الأصلى

٣ — الموال أو المواليا

كالموشحة من حيث اللغة وهى من الفنون السبعة أيضا وأغلب معانيها فى الشكوى من هجران الحبيب وبعده. وسميت بالمواليا نسبة لموالى أو عبيد البرامكة حينما كانوا يندبون أسيادهم على القبور بعد فتك الرشيد بهم. والموال كالليالى من حيث استصحاب الآلات، وقد يزيد بعضهم ملء سكوت المغنى بالعزف الصامت المسمى «باللازمة» ولا يشترط فى الموال أن يسير على ضرب مخصوص ولكنه يكون من لحن الوصلة

٤ — الدور

نوع من الزجل الغزلى العامى يتوسطه قطعة من المجزوء ليسهل على المغنى التوبيع فيها والتلاعب بألفاظها وإدخال الأخذ والرد عليها ويعرف هذا باسم «الهنك» ويطيل المغنى الأدوار بما يدخله عليها من «آهات» ليست واردة ضمن ألفاظها. والدور هو أكبر قطعة تستغرق زمناً فى الفاصل الموسيقى «الوصلة»

والأصل فى الدور أن يسير على ضرب مخصوص ويتغير هذا الضرب فى «الهنك» وعند الختام ولا يخرج الدور كله عن اللحن المختار للوصلة إلا على سبيل التحويل

ومن الأدوار ما له طراز فى تكرار أغصانه إذا كان له هواء يتكرر

وتشترك الجوقة «التخت» جميعا فى توقيع الدور وينفرد المغنى ببعض أجزاء «الهنك» و «الآهات»

٥ — القصيدة

هى قطعة شعرية باللغة الفصحى لا تخرج أيضا عن المعانى السابقة من الغزل والنسيب، والشكوى والتشبيب، وذكر أوصاف الحبيب، ومنها ما هو صوفى وينشد على الأذكار وفى الموالد.

والأصل فى القصيدة أن لا يصاحب منشدها آلات أو مساعدون، وأن يتصرف المنشد فى غناء الألفاظ كما يشاء على أن يلازم اللحن المختار للوصلة ويكون خروجه عنه على سبيل التحويل.

٦ — الطقطوقة أو الأهزوجة

وهى دور صغير الهواء ، يتركب من قطعتين « مذهب » أو مدخل وعدد من « الأغصان » أو الشروح . تبتدئ الفرقة بغناء المذهب ، وينفرد المغنى مع الآلات بغناء أحد الأغصان بعدها ، وهكذا حتى ينتهى عدد الأغصان ، وتنتهى القطعة بأعادة المذهب كما ابتدأت بالشعر المجبوك الطرفين .

ونظراً لأن المغنى لايشترك مع المساعدين فى غناء المذهب فيطلق عليهم اسم « مذهبجية » لأن عملهم قاصر على إعادة المذهب بخلاف حالهم فى الأدوار ، حيث يعاونون المغنى بأصواتهم فيسمون لذلك « سنيدة »

٧ — المنولوج ، الديالوج ، التريالوج

المنولوج — قصة زجلية أو شعرية يلقيها شخص واحد بمصاحبة الآلات

الديالوج — محاورة زجلية أوشعرية بين شخصين تصاحبهما الآلات

التريالوج — محاورة زجلية أو شعرية بين ثلاثة أشخاص تصاحبهما الآلات .

°°°

الأوبرا والأوبريت والنشيد ، سنتكلم عنها فى الطراز المتعدد الأصوات .



علم إسحاق الموصلى

روت مُخارِقُ المغنية قالت :

كان لمولاى الذى علمنى الغناء فرّاش رومى ، وكان يغنى بالرومية صوتا مليح اللحن . فقال لى مولاى : يا مخارق ، خذى هذا اللحن الرومى فانقليه إلى شعر من أصواتك العربية حتى أمتحن به إسحاق الموصلى فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت ذلك ، وصار إليه إسحاق فاحتبسه مولاى ، فأقام وبعث إلىّ أن أدخلى اللحن الرومى فى وسط غنائك ، فغنيته إياه فى دَرْج أصوات مرّت قبله ، فأصغى إليه إسحاق ، وجعل يتفهمه ويُقَسّمه ويتفقد أوزانه ومقاطعه ويُوقّع عليه بيديه ، ثم أقبل على مولاى فقال : هذا صوت رومى اللحن ، فمن أين وقع إليك ؟ فكان مولاى بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئا أحسن من استخراجه لحنا روميا لا يعرفه ولا العلّة فيه وقد نُقل إلى غناء عربى وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يَخْفَ عليه .

الملوك الموسيقيون

فردريك الأكبر

حياته الفنية وهو ملك

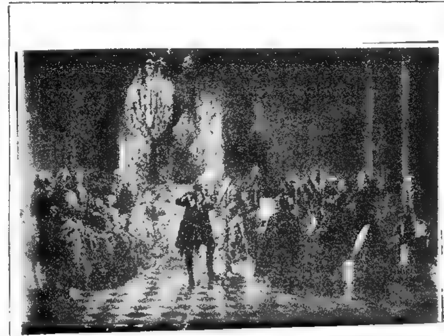
كان فردريك كلما كبرت سنه فى ولاية عهده تجلت مواهبه الحربية ، وعبقريته الفنية فى قيادة الجيوش . فتحكم فى موضع الرضى من والده . وتسلط على مكان الارتياح والقبول من نفسه ، مما حفز والده أن يجمع قبل وفاته جميع قواده ووزرائه ، يقول لهم فى اغتباط ومسرة : « أحمد الله أن وهبنى ولداً باسلا ، وأشكر له أن شرفنى بهذا الابن المقدام »

مات الملك بعد ذلك راضياً مطمئنا . وقد تبددت مخاوفه على ملكه ، وانمحى ما كان يتوقعه له من الدمار لانشغال ولده بالموسيقى .

مات الملك فى ٣٠ من مايو سنة ١٧٤٠ فارتقى فردريك أريكة بروسيا خلفا لوالده ، وفى تلك السنة عينها اضطر أن يخوض غمار حروب شيليزيا الأولى ضد النمسا ، وقد ظلت مستمرّة سنتين إلا قليلا . ولم تكد تضع الحرب أوزارها سنة ١٧٤٢ ، حتى بدأت الحرب الثانية سنة ١٧٤٤ فاستمرت حوالى العام . وهكذا كانت السنين الأولى من حكم فردريك الأكبر كلها حروب وقتال . غير أن تلك الأهوال على شدتها ، لم تكن لتنسى فردريك فنونه الجيلة — الموسيقى والشعر — أو تغفله عنها وقد تعشقها من صباه ، وتمشى حبها فى مفاصله حتى أنه ذكرها . والرماح نواهل ، والبيض تقطر دما . فشرع عقب وفاة والده فى تنفيذ ما كان يتوق إلى تحقيقه منذ صغره فأمر ببناء دار للأوبرا وأرسل رئيس فرقته جراون إلى إيطاليا لينتقى منها فرقة من المغنين والمغنيات وشاعراً مجيداً يضع أشعار الأوبرات — ثم إلى فرنسا ليختار فرقة من أمهر العازفين بالآلات . ولم يتمكن فردريك من وضع الحجر الأساسى لبناء دار الأوبرا لانشغاله بالحروب فناب عنه فى ذلك شقيقاه البرنس هنرى والبرنس فردنند.

وفى ٧ ديسمبر سنة ١٧٤٢ افتتح فردريك دار الأوبرا بنفسه ، وقد تكلف بناؤها الضخم ٣ مليون مارك ، وكان فردريك يحضر حتى « بروفات » التمثيل لينتقد الروايات والممثلين قبل ظهور الأوبرا على المسرح أمام الجمهور . وزادت فرقته الموسيقية إلى أربعين عازفا . ولم يكن فردريك ليضن بالمال فى سبيل الفنون . فقد كان ينفق على دار الأوبرا وحدها سنويا ٤٢٠٠٠ مارك فيما تحتاجه من المناظر . كما كان يغدق المال على المغنين والمغنيات ، فقد بلغ المرتب السنوى لاحدى المغنيات ٢١٠٠٠ مارك ولأخرى ١٨٠٠٠ مارك . وفى عام ١٧٤٧ أسس فردريك داراً للأوبرا كوميك ، وكان بعد ذلك يقول « لو علم والدى أن مقدار ما أنفقه على الأوبرا سنويا يقل عما كان ينفقه هو على حراسة قصره لما ضن عليها بماله »

وكان فردريك يشترك أحيانا فى العزف مع فرقة موسيقى الأوبرا. كذلك ظل موالياً للأدب ، مخلصاً للشعر الفرنسى ، مشغوفا بهما ، حتى وضع بنفسه قطعاً موسيقية باللغة الفرنسية لروايات الأوبرا ووكل بهامن ينقلها إلى الشعر الإيطالى الذى كانت ألحان الأوبرات تُغَنَّى به . وكان يجل الشعراء الفرنسيين ويفضلهم على غيرهم . فلقد استوفد إليه الكاتب الفرنسى الكبير فولتير ليقيم فى ضيافته ، وجهز له فى قصره غرفة خاصة ، أقام فيها من يوليه سنة ١٧٥٠ إلى مارس سنة ١٧٥٢ . ولم يكن فردريك كلفاً بالشعر الألمانى حتى أن جوته ، أكبر شعراء الألمان ، يقول « أبى فردريك الأكبر أن يتعرف شيئاً عن شعراء الألمان رغم مابذلوه من المحاولات فى التقرب إليه » .



صورة تاريخية للملك فردريك الأكبر يعزف بصفارته مع فرقته الموسيقية

ويكاد يكون ذوق فردريك الأكبر فى الموسيقى دولياً ، لأنه كان يتعشق الموسيقى الألمانية ويصفها بأنها لغة الحقيقة تصل إلى أعماق النفس ، وكان يفضل الغناء الأيطالى على سواه ، وكان يعتقد أن الموسيقيين الفرنسيين أمهر العازفين بالآلات . من أجل هذا كان النظام فى أوبرا قصره ينضوى على : غناء إيطالى ، من عازفين فرنسيين ، ومؤلفين موسيقيين من الألمان .

كان فردريك لا يحب الموسيقى الكنسية ويقول عنها : « إن طعمها كنسى » . وقد بلغ من شدة شغفه بالموسيقى أن كان يصطحب فى سفره دائماً ، صفارته وبيانو « سفرى » حتى فى حروبه الأولى والثانية . فلما جاءت حرب السبع السنين «١٧٥٦–١٧٦٣» وكثر أعداؤه ومحاربوه اكتفى بصفارته . ومن أظرف رسائله على أثر انتصاره فى إحدى وقائع تلك الحروب ، كتاب ، يطلب فيه من أولى الأمر فى برلين أن يوافوه بصفارة جديدة لأن النمساويين أسروا صفارته .

ولقد أثرت تلك الحروب المتوالية على المالية الألمانية تأثيراً كبيراً لاسيا حرب السبع السنين ، فاضطر فردريك إلى الاقتصاد الشديد ، وتخفيض ما كان ينفقه على دار الأوبرا كما كان لتلك السنين الطوال التى قضاها فى تلك الحروب ، أثر عظيم فى أمياله ، فلقد كان كلفاً جد الكلف بمشاهدة حفلات الرقص ، فلما عاد بعد حرب السبع السنين أصبح يكره إقامة مثل تلك الحفلات ، وكان يقول « لقد رقصنا فوق الكفاية فى ميادين القتال » .

غرامه بصفارته وهو ملك

ما كان فردريك ينظر إلى العزف بصفارته نظره إلى شىء كمالى يلهو به ، بل كان ينظر إليه كفنٍّ يجب عليه إتقانه بالمثابرة

عليه والاستمرار فيه. فكان لا ينقطع عن صفارته ولا يفارقها طوال يومه إلا لماما، يعزف بها في الصباح على أثر استيقاظه، ثم وقت الغداء، ثم العصر، ثم في المساء، وكان يزيد على ذلك في بعض الأحايين، واجتهد فردريك في إجادة العزف بتلك الآلة إجادة المنقطع لها المتفرغ لاتقانها، فكان يكرر كل صباح، عزف تمارين خاصة من شأنها تعويد الأصابع السرعة وخفة الحركة، وتلك التمارين، كان يصوغها له أستاذه كوانز الذي وضع في كل غرفة من غرف قصر الملك نسخة من تلك التمارين حتى يتسنى له المران عليها أنى شاء، وحيثما كان.

وكان فردريك يشترك مع فرقة قصره، فيوقع معها في كل حفلة أكثر من ست قطع متوالية فوق ما كان يعزفه من «الفرديات (صولو)». وكان لا يعزف لمجرد العزف، بل كان يودع ألحانه ماتحسه نفسه من عواطف ومشاعر. وكان كثير الميل لعزف الألحان المحزنة، وهنا يقول ناقدوه: إنه كان يذيب آلامه في ألحان صفارته، ولذلك قل أن شهد عزفه سامع إلا بكى وبحت عيناه.

وقد روى عنه رجال حاشيته، أن همومه لا يعرفها أحد غير صديقته الصفارة، حتى أنه كان في ميادين القتال والحرب مستعرة، ينتهز فرصة تجهيز حصانه فيعزف بعض المقطوعات على صفارته. وبعد أن أتم فردريك الأكبر حروبه، وعاد من ميادين القتال منتصراً بعد حرب السبع السنين، كان أول ما زاوله من الأعمال اشتراكه مع فرقته في عزف قطعة رباعية، ولم يكد يبتدىء في العزف حتى سكت مرة واحدة وقال «إن طعمها كالسكر».

هكذا كان ولع فردريك الأكبر بصفارته، غير أن الدهر الذي متعه بهذا الانتصار الحربي العجيب الذي دوخ به أوربا، ووطد به دعائم مملكته الألمانية، أبى إلا أن يحول بينه وبين معشوقته «الصفارة»، إذ ضعف جهازه التنفسي لكبرة سنه، وغدا ضعفه يتزايد بالتدريج حتى أعجزه عن الاستمرار في العزف، وفرق بينه وبين صديقته، فاضطر في ربيع عام ١٧٧٩، وقد عاد إلى قصر أسرته هوهنزلرن، بأحدى ضواحي برلين، أن يأمر فيجمع صفافيره كلها وتحفظ في القصر — لأنه اعتزم ألا يعزف بها أيام حياته الباقية. وما كان أشد ألمه حين توجه بحديثه إلى بندا، عازف الكمان في فرقته، فيقول له «أي عزيزي بندا، لقد فقدت أعز أصدقائي وأحبهم إلي».

مؤلفات الموسيقية

قبل أن نختم حياة فردريك الأكبر الموسيقية، يجب أن لا ننسى أثره في التأليف الموسيقي، فقد كان متضلعاً من تلك العلوم، أتم دراستها وهو حدث على أستاذه كوانز ورئيس فرقته جراون، ووصف نفسه في بعض أحاديثه وكان لا يزال ولياً للعهد (عام ١٧٣٥)، فقال: «لقد تقدمت في التأليف الموسيقي فاستطعت أن أضع بنفسي سنفونى».

ولقد كان ولع فردريك بالتأليف الموسيقي شديداً جداً حتى لقد وجد بين مذكراته اليومية التي كان يخطها في معمعان القتال، بعض علامات موسيقية «نوتة» دونها بين تلك المذكرات الحربية.

ولفردريك الأكبر مؤلفات موسيقية غاية في الدقة والأبداع، كلها معروفة لأهل الفن يرجعون إليها كأثر تاريخي عظيم. وهذه المؤلفات، تقع في مجلدين ضخمين يعدان كنزاً من كنوز الموسيقى الغربية، تفخر به ألمانيا، وأخصها ١٢١ فردية تعزفها الصفارة «صولو»، فوق ما ألف من المارشات التي لا تزال خالدة يعزف بها الجيش إلى اليوم.



أدب الموسيقى وفلسفتها

سلطان الألوان
في التلحين الموسيقي

للموسيقى الأديب صاحب التوقيع

التلحين فن جميل ابتدع للوصف والتصوير ، وهو والد الموسيقى ، والمقياس الدقيق لحضارة الأمم وتقدير مدنيتها . وحسبك أنه إلهام الطبيعة الزاخرة بالفن والجمال ، المليئة بالحقيقة والصدق . .

منذ بدء الخليقة سجل شعور الأنسان تذبذبات متباينة تأثراً بمختلف هبات الطبيعة ومحتوياتها ، فأحس سلطان الألوان عليه واستشعر تحكم النور والظلام فيه . . . والضخامة والضآلة والجمال والقبح . . . والصخب والسكون . . . والانسانية والوحشية .

سلطان الألوان

الألوان نوعان . . . أصلية بسيطة ، وناتجة مركبة . فأما الألوان الأصلية فأن لكل لون منها تأثيراً خاصاً على الشعور ، وعلى هذا النحو يجمع اللون المركب بين بعض خواص اللونين اللذين يتركب منهما .

الأحمر

فللون الأحمر مثلا ، وهو أحد الألوان الأصلية ، خواص أميزها أنه يثير فى النفس شرورها الكامنة ، ولأنه لون للنار والدم ، فهو يثير الخوف والفزع ، ويوقظ الحذر . ويلهب الحماسة ، ولهذا اتخذ شارة للخطر، ورمزاً من رموز الحروب .

وإنا لنرى العشاق أكثر مايحلون صدورهم بورد أحمر رمزاً لما ألهب الحب بأفئدتهم من نار .

الأبيض

ويملأ اللون الأبيض القلوب بالطمأنينة ، وترقص له فى النفوس عذارى الخير كالنسك والأمانة ونقاء السريرة وحب الأخاء والصدق . اتخذه الأطباء لونا لثيابهم ، رمزاً للأنسانية ، والعشاق لونا لوردهم شارة للأخلاص ، والمحاربون الراغبون عن القتال لونا للسلام .

الأزرق

ويغذى اللون الأزرق منابت الخيال ، ويقتل فى الرؤوس الفكر المتزاحمة المتقاتلة . ويرى الأنسان فيه البحر هادئا شفافا والسماء صافية بسامة . . . يريح النظر ، ويحيط الأعصاب بنعيم الهدوء ، فتينع القرائح وتثمر ناضج الشعر ، وتنثر أحلى المعانى وتغوص بأصحابها إلى أعماق الفلسفة . وهكذا كان هذا اللون رمز الصفاء ، مساعداً على تحصيل العلم ، والكشف عن مجاهل الحياة . . . رمز العبقرية والنبوغ . . . أساس التفاؤل والفسحة التى قامت عليها شواهق الأمانى والآمال ، فدبت الحياة دبيبها فى الناس ، وراحوا فى الدنا يعمرون .

الأصفر

واللون الأصفر ، بغيض ممقوت ، يعلن على الأنسان حرب الطبيعة ويشعره بضيق وانقباض . يبدو على وجه المريض ، فهو دليل الاعتلال ، والحقود والحسود والمنافق المحب للأضرار بالناس ، فهو علامة الحقد ، والحسد ، والغيرة

والرياء والكراهية ، طبيعية كانت أو مسببة . وهو إذا انتصر على لون الوردة البيضاء واطفأ زهوه ، كان نذير الذبول ، رسول الفناء . وهذا اللون يتخذه الكثيرات من النساء المستهترات لونا محبباً لأزيائهن ، لأنهن يرتحن إلى ما يدل عليه عما يخبئن لفرائسهن من خيانة وخداع . . . وله ميزة الزهو إذا اكتمل ، واختلاب الأنظار . . . لذلك تحدث إضافته وخلطه مع غيره ألوانا ذات جمال وروعة كالأخضر مثلا . . .

الأسود

لون الجلال والرهبة ، لذلك ساد زى الرسميات فى مختلف الأنحاء . . . اتشح به الليل فبعث فى النفوس الكآبة والوحشة وحبس الأنظار عن المرئيات فى الدنيا ، فأسلم الرؤوس أسيرة للخيال والوهم ، تسومها الصور المتضاربة العذاب ، لهذا تخشاه فتتقيه لاجئين إلى النوم حصناً يقينا وقت الحصار . . . أجل ، يحبس الأنظار عن المرئيات . فهو لذلك ستار يرتكب وراءه المجرمون المعاصى والآثام . وهكذا اتخذ رمزاً للغموض والأسرار ، ولونا لشارات الموت ، لأن فيه الهدوء وفيه الركود . . . أساس فى الحياة مسيطر من البداية إلى النهاية ، فهو لون لزى الزفاف ، ولون لزى الحداد . . . وهو مكروه من معظم الناس فى معظم الأحيان . فاتخذوه رمزاً للبؤس والشقاء

الأخضر

بشير الخيرات . جالب للأرزاق ، رمز الحياة ، والجدة ، والشباب والنضارة ، يكسو الدنيا جمالا ، وينعش فى البائسين الآمال . . . لون الزرع الذى من ثماره نأكل لنعيش ، وبقدر انتشاره فوق أرض يكون عمرانها . . . ربيع الأمانى الحلوة ، والسعادة المحققة . والخير العميم . . . لذلك يتفاءل الجميع من رؤيته ويرتاحون . . . ويحسد المفسرون من يرونه فى نومهم من الحالمين . . . متنبئين لهم باصابة خير كبير ، وإشرافهم على مستقبل زاهر .

تلك عجالة وضحَ فيها تأثير الألوان على الحس ونصعَ ، وبراهين أثبتت كفالة ذلك التأثير بتوفيق من يحاولون وصف شىء فى الحياة . . . ولأن الموسيقى أداة رئيسية للوصف وجب أن يكون لهذا الفن ما للألوان من أثر . . . ولأن التلحين والد الموسيقى كما أسلفنا ، لزم لأربابه إذن أن يكونوا دارسين هذه الألوان ، عالمين بخواصها ومزاياها . . .

ونضرب هنا مثلا لفضل هذه المعرفة فى تسهيل التلحين ، وتيسير مهمته ، وتذليل عقباتها فنقول :

لو كتب شاعر هذين البيتين ، مخاطباً حبيبه ، معبراً عن فرط ما يكنه له قلبه من حب قائلا : « يقصد قلبه » : —

يتمنى فيك لو يفنى كما يتفانى الغيم فى البحر العباب
أو يُلاشَى فيك حياً مثلما يتلاشى فى الضحى لمع الشهاب

وكلف ملحناً أن يتغنى بهما . . . كان أول مايعمله تفسير هذا المعنى وتحليله ، ومغادرة جو الحياة إلى الجو الذى يخلقه هذا الشعر ، والاستقرار فى صميمه ، واستيعاب روحه ومغزاه . بعد ذلك عليه أن يعرف كل لون تصبغ به الكلمات الرئيسية ليتأثر بمؤثراته الخاصة ، فيوفق فى إلباس تلك الكلمات أثوابا جميلة تناسبها من الأنغام .

البيت الأول

فكلمة « يتمنى » : خضراء لاشك بدليل أننا قلنا فى وصف الأخضر « ربيع الأمانى » ولذلك فوسيقاها يجب أن تكون خضراء ، كلها حياة وشباب ، وتبدأ بالقوى وتسير إلى الأقوى

وكلتا « يفنى » و « يتفانى » : ومغزاهما واحد . لونهما أسود حيث تعبران عن الموت ، والموت سكون يشمله الظلام ، والظلام سواد . لذلك فوسيقاهما تكون مظلمة تبدأ بالضعيف وتسير إلى الأضعف .

وكلمة « الغيم » : لونها أيضاً من فصيلة الأسود ، لأن الغيم

الذى يعنيه الشاعر هنا قابض ، ولا يشعر بانقباض غير الغيم القاتم . فموسيقاها إذن سوداء ، ولأن الشاعر دفع هذه الكلمة إلى الفناء وجب أن تصبغ بصبغته وتعبر عنهما أنغام متماثلة .

وكلمة «البحر» : لونها الطبيعي أزرق ، ولكن الوصف الذى لحقها يحيل ذلك اللون إلى أقتم ، ويسود هذا البيت من الشعر بوجه عام شعور بالموت .

البيت الثانى

« يلاشى » و « يتلاشى » : لم يعبر الشاعر هنا بالتلاشى عن الموت إذ قال « حيًا » فهو إذن يقصد بالتلاشى الاختفاء بواسطة الامتزاج فى الأقوى والأنصع ، فموسيقى هذه الكلمة يجب أن تكون حية تشعر بالاندماج فى شيء والتلاشى فيه . . . وتسير متعرجة من القوى إلى الضعيف .

وكلمة « حيًا » : خضراء فموسيقاها خضراء أيضا ترعرعها الحياة .

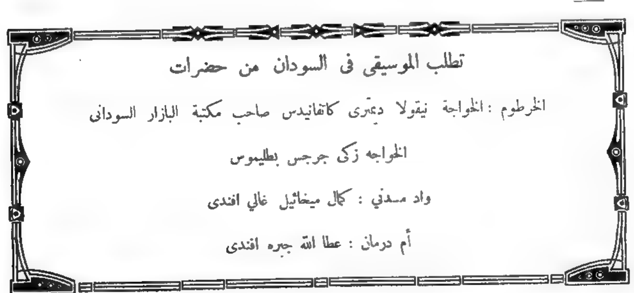
وكلمة «الضحى» : كلمة بيضاء لأن الضحى فترة اكتمال الطمأنينة التى ترد الخوف من الليل بدحر ، حتى ذكراه من الرؤوس ، فموسيقاها بيضاء جميلة صاخبة ، نوعا ما ، مسترسلة زاهية .

و« اللمح » : هو الوميض . يشق الظلام لجاءة ولا يلبث أن يختفى فى سرعة إجفال العين . . . وهو نوع من البرق . لهذا فهو كلمة بيضاء لأنها صفة للنور . موسيقاها بيضاء ، أيضاً قصيرة سريعة الزمن .

و« الشهاب » : هى الشهب ، وهى أجرام سماوية ملتهبة كالمذنبات ترى عادة ساقطة نحو الأرض ، لذلك يحسن أن تكون موسيقاها مؤدية هذه الخواص فيبدو فيها اللون الأحمر معبراً عن الالتهاب وزمن موسيقاها مستطيل قليلا . تبدأ بالقوى منتهية بالضعيف المتلاشى ساقطة بميل وسرعة .

هذا أنموذج حق لفضل العلم بالأشياء والثقافة العامة ، صورناه تصويراً ، نرجو أن يكون فيه منفعة للملحنين ومن يتصل بهم من المغنين .

عباس يونس





الجهاز السمعي والتقاط الأصوات

وظائف أجزاء الأذن

(١) تركيب القوقعة ووظيفتها

أما وقد استوفينا في العدد السابق الناحية التشريحية للأجزاء الأساسية الثلاثة التي يتركب منها الجهاز السمعي ، فأنا نعرض في هذا المقال إلى شرح وظائف تلك الأجزاء وما يتصل بها . وبيان تركيب القوقعة وتفصيل وظيفتها بعد أن أوضحنا في مقالنا السابق أنها أهم عوامل السمع .

وظيفة الأذن الخارجية

الصيوان أظهر جزء في الأذن الخارجية وهو بمثابة بوق لجمع التموجات الصوتية ، وتركيزها ، ثم توصيلها إلى الداخل . ولهذا يسهل تفسير السبب في وضع بعض الناس أيديهم مبسوطة خلف هذا الصيوان ، أو ضاغطة عليه ، عند الرغبة في إرهاف السمع . لتكبير سطح البوق الذي يتلقى التموجات الصوتية .

وهذه المحاولة غير مجدية في تقوية السماع إلا قليلا يكاد لا يذكر . فالصيوان ليس له علاقة مباشرة بالتأثير على حاسة السمع ، ذلك بأن الانسان في استطاعته توصيل التموجات الصوتية إلى الأنبوبة السمعية مباشرة بواسطة أنبوبة زجاجية يدخلها في الفتحة الأذنية مستغنيا بذلك عن استقبال الصيوان لتلك التموجات دون أن يشعر بتغيير يذكر في قوة السمع . ولهذا فأن ما يصيب الصيوان من التلف لا يضر قوة السمع ضرراً مذكوراً .

إنما أهم وظائف الأذن الخارجة أن تصون الأذن الوسطى يساعدها في ذلك التعرجات الكثيرة الموجودة بأجزائها الصيوان : من تلك التي تجعل من العسير وصول المؤثرات الضارة الخارجية إلى الطبلة . وكذلك في الشعيرات التي تنمو في أجزاء الأذن الخارجة ، والسائل الذي تفرزه غددها صيانة للأذن الوسطى مما عسى أن يصل إليها من تلك المؤثرات الضارة كالأتربة والحشرات وما شاكلها .

« شكل ١ الجهاز السمعي »

(١) قدم الينا حضرة الاديب علي علي سالم أفندي الطالب بكلية الطب وبمدرسة المعهد رسالة قيمة في هذا البحث ننشر [illegible] طيه ، تشجيعاً له ، وتقديراً لمجهوده

وظيفة الأذن الوسطى

الأذن الوسطى بمثابة حاجز، ورافع لاستقبال الاهتزازات الصوتية وتوصيلها للجهاز الداخلى

فالطبلة، وهى غشاء مشدود على شكل مخروطى سمكه ملليمتر مثبت فيها من الداخل يد المطرقة التى هى أولى العظيمات السمعية. وتتصل المطرقة بالسندان، وهذا الأخير يتصل بالركاب (أنظر شكل ١). فأى اهتزاز يقع للطبلة ينتقل إلى مجموعة هذه العظيمات الثلاث. الواحدة بعد الأخرى، ثم ينتقل بعد ذلك من الركاب. المثبت قدمه فى الفتحة البيضاوية الموصلة للأذن الداخلة، إلى الأذن الداخلة بواسطة سائل القوقعة ولأدراك دقة هذه الأجزاء نكتفى بالأشارة إلى أن مساحة طبلة الأذن على صغرها تكبر الفتحة البيضاوية عشرين مرة

الأذن الداخلة

تركيب القوقعة ووظيفتها

وظيفة السمع محصورة فى القوقعة. فى حين أن الأجزاء الأخرى التى تتركب منها الأذن الداخلة لا تتصل بوظيفة السمع. إنما تقوم للجسم بوظائف أخرى خاصة باحتفاظه بالتوازن

والقوقعة عبارة عن أنبوبة يتفاوت طولها بين عشرين وثلاثين ملليمترا ملفوفة على شكل حلزونى حول مخروط من العظم يدخل فى وسط العصب السمعى « أنظر شكل ٢ »

ويمتد من ذلك المخروط إلى نحو ثلث اتساع القناة حاجز من العظم حلزونى الشكل يسمى « الحاجز الحلزونى ». وفى نهاية هذا الحاجز يمتد غشاءان إلى جدار القناة.

وإذن فالقناة مقسمة إلى ثلاث حجرات

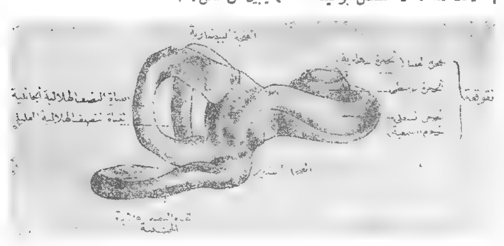
١ ـ الحجرة العليا، أو الحجرة الدهليزية

٢ ـ « الوسطى

٣ ـ « السفلى أو الحجرة السمعية

وهذان الغشاءان اللذان يقسمان قناة القوقعة (أنظر شكل ٣) يختلفان فى التركيب، فالغشاء العلوى ويسمى غشاء « ريسنر » يتكون من طبقة واحدة من الخلايا. والثانى ويسمى « الغشاء السفلى » أو « الباسيلى » معقد التركيب، يتصل به عضو يسمى « عضو كورتى » ويتكون من خلايا شعرية حساسة متصلة بنهايات ألياف العصب السمعى التى تمر فى الحاجز العظمى الحلزونى إلى المخروط السمعى

ويتصل بالجزء العلوى من هذا الحاجز العظمى حاجز غشائى يسمى « الغشاء التكتورى » وهذا يعلو الخلايا الشعرية كما يتبين من شكل « ٣ »



« شكل ٢ » الاذن الداخلة

فأذا تحرك الغشاء السفلى « الباسيلى » إلى أعلى فأن شعيرات الخلايا تمس الغشاء التكتورى فينتقل ذلك إلى العصب السمعى ثم إلى المخ .

أما طريقة انتقال التموجات الصوتية إلى هذا الغشاء من العظيمات الموجودة بالأذن الوسطى فتكون على النحو الآتى :

تتصل الأذن الداخلة بالأذن الوسطى بواسطة الفتحة البيضاوية والفتحة المستديرة ، كما سبقت الأشارة إلى ذلك .

فالأولى توصل الأذن الوسطى بالجزء العلوى « الحجرة الدهليزية » من قناة القوقعة عن طريق الدهليز . وتتصل الجزء الأسفل « الحجرة السفلى » بالفتحة المستديرة المغطاة بغشاء . أما الفتحة البيضاوية فمغطاة بالجزء الأسفل من الركاب ثالث العظيمات السمعية .

فأذا اندفع الركاب إلى الداخل تحت تأثير الاهتزازات الصوتية فأن السائل يندفع إلى الدهليز . ومنه إلى الحجرة العليا الموجودة بالقوقعة ، هذا التاثير يضغط غشاء « ريسنر » إلى أسفل فيضغط على السائل الثانى فى الحجرة الوسطى فيؤثر على الغشاء السفلى « الباسيلى » فيجعله يبتعد عن الغشاء « التكتورى » وهذه الحركة تنتقل أيضا إلى الحجرة السفلى المستديرة المغطاة بغشاء . ويكون نتيجة ذلك أن يبرز ذلك الغشاء إلى الخارج ، وعلى ذلك فكل حركة للركاب إلى الداخل يعقبها حركة الغشاء السفلى إلى أسفل والغشاء المغطى للفتحة المستديرة إلى الخارج والعكس بالعكس . وبهذا تنتقل اهتزازات العظيمات السمعية إلى الغشاء السفلى والخلايا الشعرية ، ويكون نتيجة هذا تنبيه العصب السمعى ، ويكون السماع .

وسنتحدث إلى القراء فى السمع والنظريات المختلفة فيه وهو الغرض الذى مهدنا إليه بهذا البحث .

شكل « ٣ » مقطع طولى فى القوقعة

فى العـــــــدد القادم

مسابقة موسيقية طريفة أعدت لها جوائز قيمة

أذان الصلاة

تاريخه . وتطوراته . وموسيقاه

لحضرة الأستاذ الفاضل صاحب التوقيع

ما أردنا بهذا البحث ناحية الأذان الدينية ، وإن دفعنا إليها دفعاً ، عرضنا لتاريخه ، وإنما قصدنا إلى الناحية الموسيقية فيه ، ولولا ذلك ما لجأت إلى « الموسيقى » أتذرع بها لنشر هذا البحث وتحليله .

للموسيقى أثر مذكور فى الأذان ... ولست أتعجل بيان ذلك الأثر قبل أن أدلى بعجالة عن تاريخه ، وتطوراته ، وأنواعه ، وموسيقاه .

أذان الصلاة ، هو وليد الدين الأسلامى ، فعندما هاجر النبى صلى الله عليه وسلم من مكة المكرمة إلى المدينة المنورة « يثرب » حيث استقرت أحوال المسلمين . وقويت شوكة الأسلام ، ووضع أساس الدولة الأسلامية . جعل المسلمون يقيمون فرائضهم ، لايخافون أذى ولا يخشون فتنة . وكانوا يتحينون أوقات الصلاة فيجتمعون لتأديتها . ولما كان أمرهم شورى بينهم ، اجتمعوا يوما يتباحثون فى طريقة لدعوة المصلين لأداء هذه الفريضة فى أوقاتها ، فاقترح بعضهم أن يوروا ناراً . إذ كانت هذه العادة شائعة عند كرماء العرب .. . فكانوا يوقدون النار ، ليسترشد بها الضال فى الصحراء ، وكان الكريم الذى يوقد مثل تلك النار يعدها من مفاخره ومساره إذا ما استرشد بها السارى ، ومن مأثور مفاخرهم فى هذا قول

أَوْقِدْ فَأَنَّ اللَّيلَ لَيلٌ قَرٌّ
والرِّيحُ ياغلام رِيحٌ صَرٌّ
لعلَّ أن يُبصرها المُعْتَرُّ
إنْ جَلَبْتَ ضيفاً فأنت حر

قام فى وجه هذا الرأى اعتراض يوضح وجه الشبه بين هذه النار وبين نار الفرس التى كان لايخمد أوارها ، والتى كان يذهب الفرس للتبرك بها وعبادتها .

ثم أدلى بعضهم بفكرة أخرى ، وهى أن ينادى للصلاة ببوق ينفخ فيه فيسمعه المسلمون ، فقال آخر « كقرن اليهود » وقال ثالث « أو لاتتخذون ناقوساً يسمعه القاصى والدانى ؟ » فقال آخر « كناقوس النصارى ؟ » وتعددت الآراء . فأرجىء البت فى هذه المسألة ، وافترق القوم .

وفى اليوم الثانى ، اجتمعوا بالنبى صلى الله عليه وسلم وجاء عبد الله بن زيد وقص على رسول الله رؤياه فى ليلته ، وهى أنه سمع أذانا يدعو للصلاة نصدقه وأمره بالأذان ففعل ، فلما سمع عمر الصوت ، وكان متنحياً ناحية من المسجد ، أقبل على رسول الله صلى الله عليه وسلم وقال « أولا تبعثون رجلا آخر يصلح له ؟ » فلما فرغ عبد الله بن زيد من أذانه قال له رسول الله « قم مع بلال فألقها عليه فليؤذن بها ، فأنه أندى صوتا منك » .

ولقد جاء فى صحيح البخارى وفى تفسيره عن هذه الرواية صفحة ٧٨ جزء أول مايؤيد ذلك ، وهذا نصه :

« حدثنا محمود بن غيلان قال : حدثنا عبد الرزاق قال : أخبرنا ابن جريج قال : أخبرنى نافع أن ابن عمر كان يقول : كان المسلمون حين قدموا المدينة ، يجتمعون فيتحينون الصلاة ليس ينادى لها . فتكلموا يوما فى ذلك ، فقال بعضهم : اتخذوا ناقوسا مثل ناقوس النصارى . وقال بعضهم بل بوقا مثل قرن اليهود . فقال عمر : أولا تبعثون رجلا ينادى الصلاة ؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : يابلال ، قم فناد بالصلاة »

فنادى بها . وكان بعض المشركين يسخر من ذلك . فنزلت الآية الكريمة « وإذا ناديتم إلى الصلاة اتخذوها هزواً ولعباً ذلك بأنهم قوم لايعقلون » ثم استقر النداء ونزلت فيه الآية الكريمة « يأيها الذين آمنوا إذا نودى للصلاة من يوم الجمعة » .

وكان يسمع الأذان فى المدينة خمس مرات فى اليوم يدعو للصلاة فى أوقاتها ، وكان بلال يرتل الأذان ترتيلا حسناً ، وبصوت جميل .

وما زال الأذان الشرعى يؤذن حتى يومنا هذا ، ولقد اعتاد المؤذنون فى مصر من أمد بعيد ، تأدية أذانين فى النصف الأخير من الليل . أحدهما بعد منتصف الليل بقليل ، ويسمى (الأول) ، ويعرف باسم الأولى ، والآخر قبيل الفجر ويسمى (الثانى) ، ويعرف باسم الأبد .

وبذلك يوجد فى مصر ثلاثة أنواع من الأذان ، —

(١) الأذان الشرعى (٢) الأذان الأول « الأولى » (٣) الأذان الثانى « الأبد » .

وللأذان الشرعى صيغة محفوظة ، وهى التى كان يؤذن بها بلال وهى :

الله أكبر ، الله أكبر . الله أكبر . الله أكبر — أشهد ألاّ إله إلا الله ، أشهد ألاّ إله إلا الله — أشهد أن محمداً رسول الله . أشهد أن محمداً رسول الله — حى على الصلاة . حى على الصلاة — حى على الفلاح . حى على الفلاح — الله أكبر ، الله أكبر — لا إله إلا الله .

وتزاد على هذه الصيغة فى أذان الصباح فقط هذه الجملة : « الصلاة خير من النوم » .

وللأذان « الأولى » صيغة أخرى تزاد على الأذان الشرعى بزيادة جملة « الصلاة خير من النوم » ثم يردفها بقول ما يأتى :

« لا إله إلا الله (ثلاثا) وحده لا شريك له ، له الحمد والشكر ، يحيى ويميت .... الخ » ويستمر المؤذن فى الدعاء وذكر النبى والصلاة عليه ... وليست له صفة ثابتة بل تختلف باختلاف مؤلفها . كما أنه ليس له لحن خاص ، بل يترك للمؤذن يترنم به كيفما يروق له ويوحيه إليه فنه .

وللأذان « الأبد » صيغة أخرى تختلف عن « الأولى » فى دعواتها وفى ألحانها ، ويبدأ فى هذا الأذان قبل بزوغ الفجر بساعة وليست له صيغة محفوظة أيضاً .

وليس للصلاة ـ غير المفروضة ـ أذان . فلقد جاء فى كتاب الوجيز فى فقه الأمام الشافعى للأمام الغزالى « ولا أذان فى غير مفروضة ، كصلاة الخسوف والأستسقاء ، وصلاة الجنازة والعيدين ، بل ينادى لها : الصلاة جامعة » .

وللأذان فضل كبير فى التخلص من الشيطان ومن شره ، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « إذا نودى للصلاة دبر الشيطان .... حتى لايسمع التأذين . فأذا قضى النداء أقبل ... إلى نهاية الحديث » .

وله فضل عظيم فى حقن الدماء ، فلقد كان النبى صلى الله عليه وسلم إذا غزا قوما لم يكن يغزوهم حتى يصبح وينظر ، فان سمع أذانا كف عنهم ، وإن لم يسمع أغار عليهم . ولقد جاء فى صحيح البخارى عن أنس بن مالك أنه قال « خرجنا إلى خيبر فاتينا إليهم ليلا ، فلما أصبح ولم يسمع أذانا ركب وركبت خلف أبى طلحة ، وإن قدمى لتمس قدم النبى صلى الله عليه وسلم قال : فخرجوا إلينا بمكاتلهم ومساحيهم فلما رأوا النبى صلى الله عليه وسلم قالوا محمد والله محمد والخميس ، قال : فلما رآهم رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : الله أكبر الله أكبر خربت خيبر إنّا إذا نزلنا بساحة قوم فساء صباح المنذرين » .

ولما كانت الموسيقى والغناء سلسبيلا تتشربه النفوس ، وتستسيغه الحواس ، فيأخذ ما فيها من طرب بمجامع القلوب والأسماع وتتأثر بها أيما تأثر . استعملت الموسيقى قديما فى المعابد والكنائس لشدة تأثرها ووقعها فى النفوس ، فكانت تسمع التراتيل الدينية ملحنة وموقعة أيضا على آلات الأرغن

ولما كان للغناء أثره ، والصوت الجميل وقعه فى القلوب ، رؤى من القديم أن يكون المؤذن حسن الصوت جميله ليكون أدعى إلى أن يستمع إليه الناس ولا ينفرون من سماعه . ولقد جاء فى كتاب الوجيز للأمام الغزالى فى صيغة المؤذن ما يأتى : « ويشترط فى المؤذن أن يكون مسلماً عاقلا ذكراً . فلا يصح أذان كافر أو امرأة أو مجنون أو سكران مخبط . ويصح أذان الصبى المميز ، وليكن المؤذن صيتا حسن الصوت ليكون أرق لسامعيه » .

وجمال الصوت فى الأذان يرجح صاحبه . حتى أن النبى صلى الله عليه وسلم رجح أذان بلال على أذان عبد الله بن زيد ، والصوت النكير يزرى بصاحبه ، فلقد سمع عمر بن عبد العزيز رجلا يؤذن بصوت أجش فقال له « أذّن أذانا سَمْحا وإلا فاعتزلنا » .

والليل فى سكونه وهدوئه عظمته ، وللمؤذن فى مأذنته جلاله وروعته ، يبعث الصوت بأعذب الألحان وأشجى النغمات بأطيب الدعوات والصلوات ، فيحملها النسيم إلى الأسماع ، ويرددها الفضاء ، فتبعث النشاط فى الأبدان ، فتقوى على الأيمان ، وتوقن بأن الصلاة خير من النوم ، فتهب من رقادها وتهرع إلى المساجد تؤدى الفرائض .

وليس أدل على ما للصوت الجميل فى الأذان من عظيم الأثر فى النفوس والحث على التقوى والصلاح والعبادة ، من أن تستمع يوما لأذان « الأولى » بعد منتصف الليل من أعلى مآذن المساجد الكبيرة ، فأن ذلك يبعث فى نفسك روعة الحق وجلال الأيمان .

وللأذان الشرعى لحن مشهور لم يعرف حتى الآن مؤلفه ولا أول من غناه بهذا اللحن ، فهذا البون الشاسع فى التاريخ من أيام الهجرة حتى يومنا هذا ، لا يساعد على وجود أصل للحن القديم ، وهل هو ذلك اللحن الحديث المعروف أو غيره ولكن يمكننا التكهن بأن هذه الصيغة اللحنية وإن لم تكن هى بعينها ، فلن تكون صيغة اللحن القديم الذى كان يؤذن به بلال بعيدة عنها كل البعد . والمظنون أنها قد تدرجت منه وتشعبت من لحنه ، محافظة على روحه وطابعه . وأدخلت عليها بعض التحسينات الموسيقية نظراً لتقدم فن الموسيقى . وسأبين فى مقالى هذا ، عند تحليل لحن وموسيقى الأذان ، كيف أن هذه الصيغة اللحنية الحالية ، انحدرت من اللحن القديم . ولا شك أنها محتفظة بالروح القديم .

ومما يؤسف له أن كثيراً من المستشرقين والسائحين الذين يزورون مصر والأقطار الشرقية الأسلامية ، يأخذ بلبهم هذا الأذان الجميل فيدونونه بالنوتة الموسيقية فلا تظهر فيه الروح التى يلقى بها وقد يخرجونه عن أصله . ولقد عثرت فى كتاب للمستشرق الأنجليزى أدوارد وبليام لين . الذى زار مصر فى عام ١٨٣٥ على نوتة موسيقية للأذان ، تختلف كثيراً عن الذى نسمعه فى هذه الأيام ولو أنها لم تفقده طابعه . فتسجيلا للحن الأذان الموجود الآن فى مصر ، وحرصاً عليه من التغييرات التى يدخلها هؤلاء المستشرقون عليه ، قد تفضل علىّ أحد الأساتذة المشهورين الثقاة ، فأسمعنى الأذان الشرعى ، فكتبت له النوتة الموسيقية الموضحة فى آخر هذا المقال

ومما يؤيد تلك النظرية القائلة بأنه من المعقول أن لحن الأذان الحالى قد تدرج من لحن قديم بسيط ، أن هذا اللحن الذى يسمع فى مصر يسير وفقاً لمقام الراست الذى يعتبر السلم الطبيعى والأساسى للموسيقى العربية ، واتبع فى انتقالات لحنه الدرجات السلمية البسيطة ، وإن كانت هناك ثمة انتقالات أخرى فبثالثة أو بخامسة السهلة الانتقال . وأما عن التغييرات التى توجد فى لحن جملتى « حى على الصلاة » و « حى على الفلاح » الثانيتين ، فأن هى إلا تحليات موسيقية لا تمت بصلة إلى اللحن القديم ، ولكنها أدخلت عليه حديثاً تمشياً مع التقدم الموسيقى والتجديد الفنانى .

ويلاحظ أيضاً أن معظم مقاطع هذا اللحن ، ترتكز على

خامسه ، أى الثابت النغم الأصلى ، وهذا الثابت هو مقام النوا ، وهو درجة هامة للحن الراست . ويقف المقطع الذى يسبق المقطع الأخير ألا وهو « الله أكبر الله أكبر » مركزاً على مقام السيكاه الذى يعد من المقامات الأساسية الهامة فى الموسيقى العربية وفى سلم الراست أيضاً .

ومن هنا نرى أن فى سير هذا اللحن ، وفى طريقة تلحينه وركوز مقاطعه التى تظهر فيها البساطة بأجلى معانيها ، لأكبر دليل على أنه قديم التأليف . لاسيما وأن استقامة لحنه ، وخلوه من دخول تغييرات لحنية أخرى . شأن الألحان الحديثة لدليل آخر على أنه من عمل قوم عاشوا فى العصور الأولى للموسيقى العربية . فلحنوه على أبسط قواعدها وسلمها الطبيعى ، فكان تلحينا بسيطاً فطرياً .

ولا يفوتنى أن أذكر أن هنا لحنا آخر لهذا الأذان ، غير لحنه الراست المدون بالنوتة فيما يلى ، ولكنه يتمشى روحه مع روح النوتة . غير أنه من نغم الحجاز . فيكاد يكون نصوصياً على مقام الدوكاه مع تتبع درجات نغم الحجاز .

محمد صلاح الدين

مدرس الموسيقى بمدرسة الأورمان الأميرية

لحن الأذان



فى أوقات الفراغ

ننشر لحضرات القراء هذه المسليات ليروحوا بها عن أنفسهم فى أوقات فراغهم وليختبروا بها فطنة أبنائهم واستعدادهم الفنى .

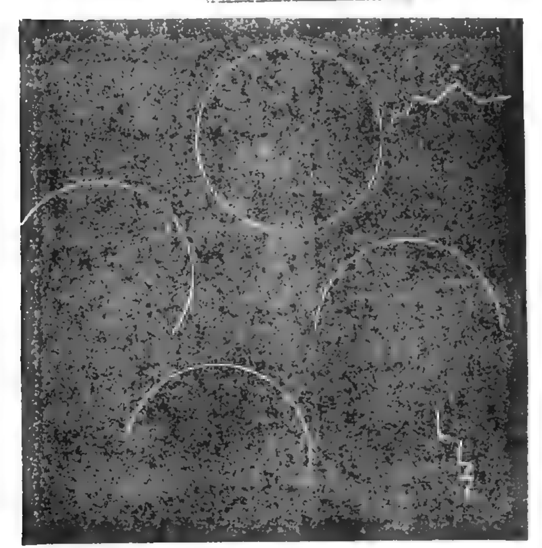
١

أين العازف ؟

خرج أحد الموسيقيين يتريض ومعه صفارتاه فجلس فى أحد المتنزهات يعزف بصفارته ثم ألقى بها على الخضرة فشربها حمار فالتقطها بفمه وظل ينفخ فيها نفخاً تخيله عزفاً ، والموسيقى ينصت إليه دهشاً . فأين الموسيقى فى هذه الصورة ؟

٢

حاول تكوين آلة موسيقية من الدائرة والخطوط المتعرجة المبينة فى هذا الشكل برسمها على ورق خارجى . وما تكون هذه الآلة ؟





مبادئ الموسيقى النظرية

الدرس الثالث عشر

السلالم الكبيرة

شرحنا فى الدرس السابق نوعى السلالم الموسيقية ، القوى « الدياتونى » والملون « الكروماتى »

والسلالم الكبيرة من النوع القوى . وهى عبارة عن مراتب سلمية تشتمل على خمس مسافات كبيرة « بردات » ومسافتين صغيرتين « عربتين » يراعى أن ترتب على وضع خاص ، بأن تقع المسافتان الصغيرتان ـ أولاهما بين الدرجة الثالثة والرابعة وثانيتهما بين الدرجة السابعة والثامنة .

ولتوضيح ترتيب أبعاد السلم الكبير نرمز له بالرسم الآتى ، يقرأ من اليسار إلى اليمين وفاق قواعد النوتة »

بيان الدرجات	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
بيان الأبعاد	١/٢		١	١	١	١/٢	١	١

ويلاحظ أن القوس الموضوع بين الدرجتين الثالثة والرابعة والقوس الموضوع بين الدرجتين السابعة والثامنة يدل كلاهما على مسافة صغيرة وهى نصف البعد الكامل « عربة »

وإذا طبقنا هذا القانون على سلم دو الكبير ، وهو السلم الطبيعى الذى أساسه نغمة دو ، والذى يعتبر أنموذجا لباقى السلالم الكبيرة ، فأن ترتيب نغماته يكون كما يأتى :



ولما كانت المرتبة (الديوان) تشتمل على ١٢ نغمة ذوات نصف بعد كامل « عربة » فمن الممكن أن تكون كل نغمة منها أساسا يبنى عليه سلم كبير ، على النمط الذى صورناه فى سلم دو الكبير . وقد سبق لنا ، فى الدرس الحادى عشر ، أن بينا سلما كبيرا أساسه نغمة صول فاتضح من تركيبه ، بعد أن أجرى على أبعاده الترتيب اللازم توافره فى أبعاد السلالم الكبيرة ، أنه لا بد من رفع الدرجة السابعة فيه بمقدار نصف بعد كامل أى يتحتم وضع علامة رفع « دييز » قبل هذا البعد (وهو نغمة فا وتعرف حينئذ بالحساس)

وإذن يكون ترتيب نغمات سلم صول الكبير كما يأتى :



ومن هذا يتبين أن كل فا ، فى سلم صول الكبير ، يجب أن تسبقها علامة رفع « دييز » . وهذه العلامة فى هذه الحالة إشارة تحويل أساسى أو تكوينى .

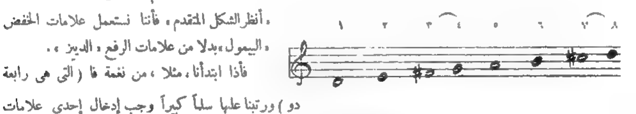
وتفاديا لتكرار تدوين علامات التحويل التكوينى قبل كل نغمة محولة فى أثناء سير القطع اصطلح على أن تكتب هذه

العلامات على يمين المفتاح، مع مراعاة ترتيبها ترتيبا خاصا سيتبين فيما بعد. وهذا الاصطلاح الكتابى يسمى « دليل المقام أو الأرماتورية ».

وإذن فأن دليل مقام صول يكتب هكذا :



وإذا ألّفنا، على الأسلوب المتقدم، سلما كبيرا أساسه نغمة رى (التى هى خامسة نغمة صول المذكور سلمها آنفا) فان ترتيب أبعاده يكون كما يأتى :



ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

ويتضح من هذا الترتيب أنه قد دخل على نغمات هذا السلم علامتان من علامات الرفع « الدييز » — وهما فا دييز ٢ دو دييز التى هى حساس هذا السلم « المقام ».

وإذا سرنا على هذا النحو فى تركيب سلالم كبيرة على كل من الاثنى عشرة نغمة (عربة) التى يؤلف منها الديوان الموسيقى وراعينا أن نسير فى ذلك وفاق دائرة الخامسات (الموضحة فى الشكل المجاور) يظهر لنا أن كل سلم كبير يستعمل علامات الرفع « الدييز » التى استعملها السلم الذى قبله مضافا اليها علامة جديدة لحساس هذا السلم

وعلى هذه القاعدة يستعمل فى تركيب سلم لا الكبير (ونغمة لا هى الخامسة لنغمة رى) ثلاث علامات من علامات الرفع « الدييز » هى فا دييز ٢ دو دييز ، السابق دخولها فى سلم رى الكبير الذى يسبق سلم لا الكبير ، مضافا اليها صول دييز التى هى حساس المقام الجديد.

وعلى هذا القياس يستعمل فى تركيب سلم مى الكبير أربع علامات من علامات الرفع « الدييز » ، وفى سلم سى الكبير خمس منها، وفى سلم فا دييز الكبير ست منها، وفى سلم دو دييز الكبير سبع منها

ويكتفى عادة بهذا القدر من علامات الرفع « الدييز ».

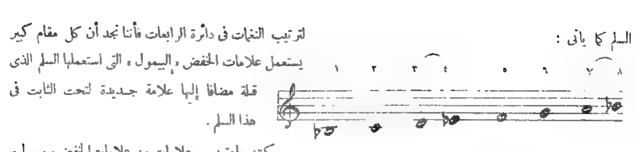
وإذا جعلنا انتقالنا فى تأليف السلالم الكبيرة على الأثنى عشرة نغمة « عربة » المؤلف منها السلم الموسيقى تبعاً لدائرة الرابعات « أنظر الشكل المتقدم » فأننا نستعمل علامات الخفض « البيمول » بدلا من علامات الرفع « الدييز ».

فأذا ابتدأنا، مثلا، من نغمة فا (التى هى رابعة دو) ورتبنا عليها سلماً كبيراً وجب إدخال إحدى علامات الخفض « البيمول » قبل الدرجة الرابعة، وتسمى هذه الدرجة حيئنذ « تحت الثابت » وبيان أبعاد هذا السلم كما يأتى :

ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

فاذا ألفنا، بهذه الطريقة، سلما كبيراً أساسه نغمة سى بيمول التى هى رابعة نغمة فا وجب إدخال علامتين من علامات الخفض « البيمول » أولاهما سى بيمول والثانية مى بيمول التى هى « تحت الثابت » للمقام الجديد . وبيان أبعاد هذا

السلم كما يأتى :



ويكتب دليل هذا المقام هكذا :

وهكذا إذا استمررنا فى تركيب المقامات الكبيرة تبعاً لترتيب النغمات فى دائرة الرابعات فأننا نجد أن كل مقام كبير يستعمل علامات الخفض ، البيمول ، التى استعملها السلم الذى قبله مضافا إليها علامة جديدة لتحت الثابت فى هذا السلم .

ويكتفى عادة بسبع علامات من علامات الخفض ، بيمول ، .

وإذن فيمكن تلخيص دلائل السلالم الكبيرة ، المقامات الكبيرة ، المستعمل فيها علامات التحويل التكوينى ، من علامات الرفع ، الدييز ، والخفض ، البيمول ، فيما يلى :

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالى	
صول »	١ دييز	
رى »	٢ »	
لا »	٣ »	
مى »	٤ »	
سى »	٥ »	
فا دييز »	٦ »	
دو » »	٧ »	

اسم المقام	علامات التحويل	دليل المقام
دو الكبير	خالى	
فا »	١ بيمول	
سى بيمول »	٢ »	
مى » »	٣ »	
لا » »	٤ »	
رى » »	٥ »	
صول » »	٦ »	
دو » »	٧ »	

الأناشيد

أنشودة الخلاء

نظم الأستاذ أحمد رامى

نحن سكان الخلاء　　نحن عشاق الفضاء
صحونا　　مع الطيور في السحر
نومنا　　على الرمال والصخر
بيتنا　　في أي ركن نبتنيه
قوتنا　　من أي أرض نجتنيه
أمنا الشمس التي فيها البقاء　　نجتليها في صباح ومساء
وأخونا البدر ريان الضياء　　يملأ الدنيا بهاء وسناء
ههنا　　مسرح الأمل
ههنا　　مسرح العمل
يشرق النور فنصحو باكرين　　ونحييه فنمضي عاملين ☆
فإذا الليل طوانا　　طاب في الليل سرانا ☆
ثم طابت نفس من أسدى الجميل　　أو هدى الناس إلى قصد السبيل

☆ يكرر كل بيت وضعت هذه العلامة في آخره

مطبوعات التفتيش الموسيقى
وزارة المعارف العمومية

أنشودة الجلاء

ألف اللحن الأستاذ أحمد خيرت
وضع الهارمونى الأستاذ محمد حبيب

تعزف الفقرة الأولى لغاية العلامة ⊕ موسيقى بدون غناء كمقدمة ثم يبدأ بعزف القطعة من أولها مع الغناء

بين الموسيقى وقرائها

تلقينا من كثير من حضرات الأفاضل قراء «الموسيقى» أسئلة فى نواح شتى من الموسيقى يسرنا أن نجيب عليها تباعاً قدر ما تطيقه صفحات المجلة.

١ ـ دراسة العود

سؤالان من حضرتى محمد حسنى عبد العزيز أفندى بالجامعة المصرية ونجيب خليل أفندى بالاسكندرية عن الكتب العربية المعينة على دراسة العود

ـ المؤلفات العربية فى دراسة العود قليلة. منها «تحفة الموعود فى تعليم العود» للمرحوم زاكر بك، و«نيل الارب فى موسيقى الافرنج والعرب» للأستاذ أحمد أمين الديك افندى العضو بمجلس إدارة المعهد الملكى للموسيقى العربية، وكتاب «الموسيقى الشرقى» للأستاذ كامل الخلعى المدرس بالمعهد الملكى للموسيقى العربية وغير ذلك من المصنفات التى تشير عرضاً إلى تركيب العود وطريقة استعماله. والممكن الاطلاع عليه بالمجموعة الموسيقية بدار الكتب. وجميع هذه الكتب خالية من التمرينات الخاصة بالعزف

٢ ـ دراسة الموسيقى بالمراسلة

سؤالان من حضرتى محمود الحاج أفندى وحنا الرومى أفندى بحيفا

ـ نشك فى نجاح دراسة الموسيقى بالمراسلة نجاحا يؤدى إلى الغرض المنشود من تعلمها لأنها كجميع الفنون تحتاج إلى مدرس مجيد محنك يوحى إلى تلميذه بروح فنه ويطبع فيه عن كثب مؤثرات الموسيقى ووسائل النجاح فيها التى توافق مزاج الطالب لأن الأمزجة والاستعداد الفنى كما لا يخفى يتفاوت

٣ ـ حول تسمية الألحان العربية

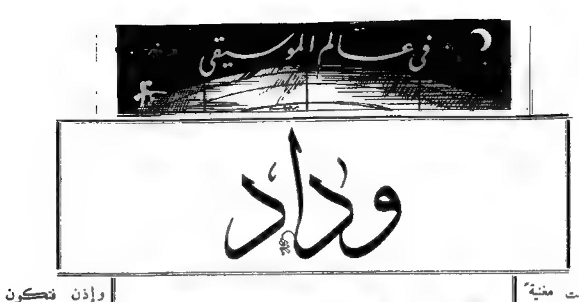
سؤال من حضرة محمود لطفى عبد الحميد أفندى الطالب ثانوى

ا ـ تأخذ الألحان اسم مقامها إن كانت تمر بالنغمات الأصلية وإن اختلفت فى نغمة واحدة فتأخذ اسم هذه النغمة. وإن اختلفت فى نغمتين تأخذ اسم الأولى مضافة إلى الثانية. وإن صوّرت على غير المقام الأصلى عرفت باضافتها لاسم المقام الجديد معرفاً أو مجروراً «بعلى» (وقد سبق ذكر ذلك فى أبحاث المقامات بالمجلة)

ب ـ تسمية الألحان بأسماء البلاد غير موجود إلا فى الدواوين اليونانية القديمة. وأما تسمية الحجاز والنهاوند والكردى فترجع إلى أن الألحان تمر بهذه النغمات

حـ ـ لم يترك الأقدمون للمحدثين منفذاً جديداً للألحان «المقامات» لأنهم استعملوا طرقاً فى تكوينها تكاد تكون استقصائية (كالتباديل والتوافيق فى الرياضة) فليس هناك مجال لمبتدع فيها

د ـ أما النغمات التى منها أصل تسمية الألحان. فذكرنا منشأها فى العدد الأول من المجلة فى «بحث المقامات» فارجع إليه.



ليست مغنية طرّبت في غنائها للناس فأردنا أن ننقدها حمداً أو ذماً

وليست كذلك مصدراً لوَدِدتُ أن أفعل كذا وَدَادا . أي تمنيت فعله

وإنما هي اسم تخيرته فنانة الشرق الآنسة أم كلثوم لبطلة شريطها السينمائي ، تجرى عليها حوادثه ، وتدور مفاجآته .

وما يدرينا ، لعل الفنانة العظيمة تخيرته ليكون بينها وبين التمثيل الخيالي لحمة « وداد » أو لعلها أرادت ، على أرجح الظن ، أن تمثل وداد شطراً من حياة الفنانة الحالمة بألوان العبقرية والنبوغ ،

فنانة الشرق الآنسة أم كلثوم

وإذن فتكون « وداد أم كلثوم » .

ليس لنا أن نسبق الحوادث . فنتنبأ بما لا يعلمه إلا هي ، وزملاؤها العاملون ، إنما فضل « وداد » في هذه العجالة ، أن هيأت لنا فرصة التحدث عن الرجل الذي وقف همته ، وحيلته ، وقدرته على نفع بلاده ، وخدمة أبنائها .

طلعت حرب ، فخر الاقتصاد وسياسة المال ، رجل يحب بلاده وتحبه ويطيعها فتطيعه الأشياء هداه إخلاصه لوطنه ، إلى التفكير في إنشاء شركة مصر

للتمثيل والسينما. وشيد لها « استديو » آية فى الأبداع والأتقان والكمال ، أراد به أن يكفى بلاده مؤونة الاتكال على غيرها من البلاد ، ولا تكون عولاً عليها وهى جادة ناهضة .

أتاحت لنا « وداد » مشاهدة هذا الأستديو ، فاذا مابه يضارع أكبر المراسم التى شاهدناها فى أوروبا ، إن لم يشؤها ويفق عليها لانه أنشىء على أجد طراز . وأحدث ما أنتجته العقول للأخراج أحسن الله إلى رجال الشركة بقدر ما أحسنوا إلى بلادهم .

لايزال الفنانون من أبناء مصر ، كلما اقتضتهم فنونهم مسايرة الرقى الفنى ، يلجأون إلى بلاد الغرب يتلمسون فيها وسائل الارتقاء حتى أنشأت الشركة هذا الأستديو ، فسدّ المفقرة، وأغنى من النقص

وهذه « وداد » بدأت بها الانسة أم كلثوم ، وأعد لها الأستديو أرقى مايستطاع من وسائل الأخراج ، وسيرى الناس فيها عجبا ، هنالك يهتفون جذلين مستبشرين بعظمة خدام الوطن المتفانين فى النهوض به ، العاملين على مجده ، الساهرين على رفعته

بدأ الأستوديو عمله « بوداد أم كلثوم » وهى بداية سبق فى علم الله لها التوفيق والنجاح ، وحسب وداد أن تمثلها صدّاحة الوادى وغرّيدته ، ومطربة الشرق ومحبوبته

وهل بنا حاجة إلى الأشادة بذكر المطربة المفتنة ، وقد سجل التاريخ اسمها فى صفحات الخالدين ؟ كلا ، فهى ، بما خصها الله به من المواهب ، كريمة السمعة ، ذائعة الصيت

إنما الذى ينبغى أن يتساءل الناس عنه ، مغامرتها فى الحياة التمثيلية ، وأثرها فيها وفى المجتمع ، وما يترتب على هذا الأثر من العوامل الباعثة على التشجيع أو التثبيط .

أما نحن فلا نتردد فى أن عبقرية أم كلثوم التى ضمنت لها العلاء والرفعة ، والمواهب التى فضلت بها أندادها ونظراءها ، ستكفل لها السيادة أيضا فى حياتها التمثيلية .

ومن رأينا ، أن الآنسة لا تقصر جهودها على التمثيل السينمائى ، بل تخصص بعض هذه الجهود للأوبرا المسرحية المدعمة على الأسس الفنية الصحيحة ، وهنالك تحيى فنا أماته الجمود فى مصر ، وتكون بذلك قد أدت لبلادها خدمة تكسبها الحمد ، وتخلد لها المجد .

الاذاعة اللاسلكية فى المدارس

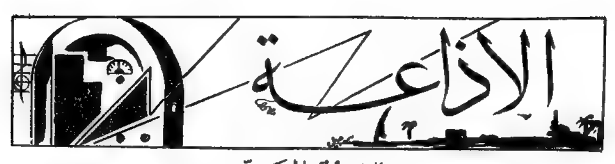
قررت وزارة المعارف تنظيم إذاعات لاسلكية خاصة بالمدارس الابتدائية والثانوية وما فى مرتبتهما رغبة فى توسيع نطاق الثقافة التعليمية والتهذيبية بين المتعلمين .

ومن بين ماتتناوله هـذه الأذاعات اللاسلكية إذاعات فى الموسيقى والأناشيد والمقطوعات الروائية والتمثيلية .

وقد تألفت لجان لتنظيم الأذاعة فى المواد المختلفة التى ستتناولها ، وقد اجتمعت اللجنة الخاصة بالتثقيف الموسيقى وبحثت نواحيه ثم عرضت نتيجة بحثها على اللجنة العامة

فقررت مبدئيا أن تخصص إذاعة للموسيقى والتمثيل مرة فى كل شهر للمدارس الثانوية

أما فى المدارس الابتدائية فقد تقرر أن تخصص إذاعة للأناشيد مرة فى كل شهر على أن تسبق الموسيقى كل إذاعة فى مادة أخرى خمس دقائق لمعزوفات يمهد بها لترويح أذهان المستمعين للأذاعة .



للناقد الفنى

زكريا فى المحطة المحتضرة

زكريا أحمد ملحن له إنتاج فنى يغبط عليه. وموسيقى يتلمذ عليه كثير من المطربين والمطربات. فيمدهم بالأدوار والمنولوجات، ويزودهم بالطقاطيق والقصائد يتغنون بها هنا وهناك.

ولقد غنانا فى مساء الأحد ٣ الجارى، ولكن ليس فى المحطة الكبرى، التى يغنى فيها تلاميذه وتلميذاته، بل فى المحطة الاضافية التى أثبتّ فى «الموسيقى» مرضها، وشخصت داءها ووصفت دواءها، ولقد مضى على ذلك نحو شهر، كنت أعتقد بعد مروره أن المريضة قد منّ الله عليها بالشفاء ومنحها نعمة العافية لولا أنى رأيتها الليلة، واحسرتا، وقد اشتدت عليها الحمّى، وارتفعت حرارتها ارتفاعا مروعا، حتى بلغت الاحتضار وأسلمت الروح. أو تعلم على يد من؟ وبحضور من؟ على يد زكريا وبحضور زكريا. فكان هو الليلة ـ وا أسفاه ـ ضحيتها أو هى ضحيته، اسمعوا ـ رعاكم الله ـ هأنذا أحدثكم بما جرى

بدأت وصلته كما تبدأ جميع الوصلات فكانت التقاسيم والبشرف والموشح. وما أن استهل الأستاذ زكريا غناءه بموال «من قدم السبت لقى الحد قدامه» الذى أحسن انتقاءه، وما كاد يغنى غير مطلعه حتى اضطربت المحطة ووهنت أعصابها فصرخت صرختين متواليتين وقف بعد ذلك نبضها وأسلمت بذلك روحها، فتوقفت الأذاعة وفسد معنى الموال، وخاب أمل زكريا الذى قدم «السبت» ولكنه مع الأسف لم يجد أحدا. ولقد والله أشفقت عليه، كيف أن وصلته الليلة تصاب فى صميمها، وتموت فى مهدها، ويبتر موالها فتتعطل إذاعتها مأسوفا عليها من جميع المستمعين. وما الحيلة وقد وكل بالأستاذ إلى المحطة الصغيرة المريضة التى تموت وتحيا فى كل يوم غير مرة.

فيا أولى الأمر فى المحطة. إن دافعى الضرائب يلتمسون اتباع سياسة أخرى تنهض على بذل المال بسخاء ليس فقط فى تنظيم برامج الأذاعة وتنويعها والتجديد فيها، بل بتحسين قوة المحطات وتدعيمها بما يكفل عدم تكرار مأساة زكريا.

جرجس سعد والناى

من خير من أنجبتهم للموسيقى العربية الكنيسة القبطية الارثوذكسية. نشأ «عريفاً» فيها يشدو بأغانيها. ويرتل ألحانها ولكنه اعتزل أخيرا عمله فيها وخرج إلى حيث عكف على نايه يودعه نفثات صدره فيخلب لب مستمعيه بعزفه الموفق الحنون. والناى كما نعرف أقدم آلة موسيقية للنفخ عرفها التاريخ وهى الآن خير ما يتحلّى به «التخت» المصرى. هواته قليلون، ومحترفوه عديدون، لذا فانك لا تسمعه إلا فى التخت الحافل والحفل الكبير

وجرجس نسمعه مع الأستاذ صالح عبد الحى فى كل إذاعاته

وقتا قصيرا ، دقائق معدودة . وبالرغم من ذلك فانه يبهر آذاننا بساحر شدوه فى التقاسيم ، فيقتحم النغمات بنايه ،ويغزو مختلف المقامات ببنانه ، وينتقل بك على أفنانها ، ولا يلبث أن يخرج من حيث أتى ،وهو بين هذا وذاك يداعب ثقوب النای بأصابعه الدقيقة فتسمع الطرب والفن فى كرم وفى سخاء ، وهو إذا وصل بعزفه مع الفرقة إلى البشارف والسماعيات والموشحات والادوار فانك تكاد لاتتبين نايه وسط هذه الموسيقى ، فهو لايزامل الآلات فى كل عزفها إنما تراه لايظهر بنايه فى أغلب الوصلات إلا مايختاره من المقامات واللزمات التى يهوى أن يدعمها بوحى هذا الغاب المثقب .

وبعد : فاذا كان هذا نای جرجس ، وفن جرجس ، فلماذا لانسمعه من المحطة فى فاصل يؤديه وحده بعيدا عن قيود برنامج التخت وليالى التخت ، كما نسمع كانا منفردا وقانونا منفردا ؟ ؟ لاشك أنها فرصة للرجل کی يتنفس فيها أمام الميكروفون فى غير تكلف ويتوفر إلى نايه فيسمعنا ما لايتسنى لنا أن نسمعه منه وسط جلبة التخت وشغله .

حتى « الامتيازات » فى الراديو

ما كان لى أن أتمشى بالحديث إلى ذكر « الامتيازات » ونحن هنا كما سبق أن قلنا مراراً مقيدون فى نقد الموسيقى والأذاعة وما يتصل بهما من شئون ، لولا أن محطة الأذاعة جرتنا إليه جراً .

ولقد ترددنا فى إثارة هذا الموضوع ، بادى الرأى ، حتى إذا فاض الأناء اضطررنا اليه اضطراراً .

نعم « الامتيازات » فى محطة الأذاعة . والامتيازات معمول بها فى كل إذاعة ولسنا والله ننقد قصر وقت إذاعة الأخبار الخارجية باللغة العربية التى لا تستغرق أكثر من دقيقتين ، والسخاء الذى تتحف فيه المستمعين « باللغة الانجليزية » التى تستغرق فى الغالب بين عشر دقائق وخمس عشرة دقيقة ولا ننقد أجور المذيعين وارتفاعها للأجانب وقلتها للوطنيين فليس هذا موضوعنا الآن وإنما الذى نلاحظه أن كثيراً ما تتعدى الأذاعة الأفرنجية على الأذاعة العربية . فتنهب منها الزمان والمكان فتسمع الأذاعة الأفرنجية فى المحطة الكبرى وتسمع الاذاعة العربية من المحطة الصغرى المريضة . كنا نقبل هذا إذا ماحصل مرة فى كل أسبوع أعنى يوم الأحد يوم العطلة عند إخواننا الأجانب . أما ان يتكرر ذلك فى غير أيام الآحاد فهذا مانستكره من المحطة أشد إستنكار .

إذ قد سمعنا فى مساء الخميس ٧ الجارى البرنامج العربى من المحطة الصغرى التى ضج الجمهور منها بالشكوى وغنى لنا فيها المغنون والموسيقيون على اختلافهم وغير ذلك سمعناه منها على مضض فى « ليلة الجمعة » التى يجب أن يعنى بأحيائها باعتبار أن اليوم الذى يليها يوم العطلة الرسمى الأسبوعى وأن الاقبال على سماع الراديو فى هذه الليلة يزيد على غيرها . لذا كان يجب على المحطة أن تراعى شعور المصريين فلا تكيل للناس بكيلين .

يحي اللبابيدى ويوسف حسنى

شابان فلسطينيان نزحا إلى مصر واشتغلا بمسارحها وصالاتها ، واختلفا إلى القامنولوجاتهما الظريفة هنا وهناك إلى أن أوصلتهما شهرتهما إلى محطة الأذاعة فتعاقدا وأذاعا فنالا استحسان الجمهور نيلا سريعاً يغبطان عليه .

سمعنا يوسف مساء ٦ الجارى فألقى علينا عدة منولوجات لا نتمكن من تفضيل بعضها على بعض فكلها تطلق الأيدى بالتصفيق . إذا كان قد فاتك أن تسمع تلك الأذاعة فهأنذا ألخصها اليك ولك أن تحكم على الموضوع والأسلوب والألحان

١ ـ منولوج : هات ياالله هات مافى حد بيقول خد
كل الناس بتقول هات

المعنى رائع فالرجل يشكو كثرة الطلب ونقص الأيراد وما يصاب به أغلب الناس من عدم الموازنة بين الأيراد والمصروف وهو يمدد تنوع الطلبات وكثرة الداتنين وهو نقد اقتصادى له معناه فى كل منزل . وهو مصاغ فى لحن مقام « راست » ملحن بشكل يدعو إلى الثناء لامتزاجه بمعناه قلباً وقالباً .

« ٢ » منولوج « روّق روّق » يهيب فيه اللبابيدى بالناس أن يملوا ويكدوا ويثابروا ، وفيه دعوة جريئة لترك الهم واعتزال التفكير فيه ، فضلا عما يجب على المرء أن يتخذ عدته لدرء غوائل الزمن . ولحنه من مقام « نهاوند » يغلب فيه الحركة والنشاط .

«٣» منولوج « صغرها بتصغر ، قصرها بتقصر ، تخنها بتتخن ، ومشيها بتمشى ، كبرها بتكبر » .

يحمل هذا المنولوج معنى كبيرا يكفى أن تلمسه فى هذه الكلمات السابقة التى يتكون منها مطلعه فضلا عما يحويه من النصح والأرشاد فى عدم التحدث بسير الناس حيث لابد ألا يهتم المرء إلا بشئونه . كل ذلك تجده فى لحن سهل جميل من مقام راست

« ٤ » منولوج « حط فى الخرج » وهو يدعو فى تؤدة الى أن كثيرا من الأشياء ليس لها قيمة فى الوقت الحاضر لجدير بها أن توضع فى الخرج حقيقة وضرب لذلك أمثلة عديدة أهمها أن يوضع « الزعل » أولا فى « الخرج » ولعله بذلك يعبر عما تدعو اليه إحدى الروايات التمثيلية المشهورة « احزموا همومكم » واللحن من مقام « راست » منسق مع المعنى أروع تنسيق

فهذه المنولوجات الناجحة التى يلقيها يوسف حسنى هى من وضع يحيي اللبابيدى ومن تلحينه، فالمواضيع عالية فى الاجتماعيات والاقتصاديات والأدب ومما يزيد فى نجاحها القاؤها باللهجة السورية المحبوبة التى تعطى لها لونا خاصا لاتجده فى منولوجاتنا فلهما الشكر ولهما الثناء

حفلة تركية

يعد نكراننا للجميل غمطنا فضل الموسيقى التركية على موسيقانا ، إذ كانت ولا تزال الثروة الفنية الزاخرة بالبشارف والسماعيات ، والمورد العذب الذى يغترف منه كل المشتغلين بالموسيقى الشرقية ، لذلك كان لزاما علينا أن نرحب بالحفلات التركية والأذاعات التركية والموسيقى التركية .

أعدت لنا المحطة فى مساء الخميس ٧ الجارى برنامجا تركيا قصيرا غنت فيه الآنسة نادية أراكسى وصلة من مقام « حجاز » بدأت بتقاسيم قانون من « كبجام جلاليان » كانت كلها طرب وشجو وبشرف « حجاز سالم بك » أدى بنجاح ثم غنت بعد ذلك الآنسة : « صيزلايان قلبى صلاح الدين بك »

ثم قطعة أخرى « بيلمم نه بريوسه نى يسارى عاصم بك انقره قوشمه سى » من مقام حجاز كار

وسمعنا بعد ذلك تقاسيم عود امتازت « بالزخم » القوى والقفلات التركية المشهورة ثم غنت لنا أيضا « بارده كزه رك أينديم ياريك نورس بك »

وكان أن سمعنا بعد ذلك بعض التقاسيم على « الكمان » على نوع من « الجبب » كان جميلا حقا وبالجملة فقد كانت الوصلة ليس فيها ما نأخذه على القائمين بها إلا ارتفاع صوت الآلات على صوت الآنسة وهو كثيرا ما يقع فيه بعض الفرق ، وما عدا ذلك فكل شيء فى الحفلة نال إعجابنا خصوصا صوت الآنسة نادية فقد كان سليما شجيا

ليلة نصف شعبان والراديو

ولماذا لاتقوم محطة الأذاعة بما يدل على أنها شاركت المسلمين فى هذه الليلة المباركة التى يفرق فيها كل أمر حكيم ويبرم ؟

نعم فقد شاءت أن تشترك بنصيب فى إحيائها فأتت بفضيلة الشيخ محمد الصيفى وقت صلاة المغرب يتلو لنا القرآن الكريم بصوته الرخيم

وقت أن كنا جلوسا لتأدية الدعاء، وجاء بعده فخر القراء فضيلة الشيخ محمد رفعت يرتل بعض آيات الذكر بعد صلاة العشاء، فهبطت آياته على القلوب والأفئدة وحلها صوته الفريد الممتع فى جو هذه الادعيات فنالت عند سامعيه كل روعة وجلال. وما انتهى فضيلته من التلاوة حتى قدم لنا المذيع الآنسة «ليلى مراد» حيث قد شاءت القدرة أن يصادف غناؤها هذه الليلة الموسمية المقدسة. فقد غنتنا وصلة من مقام «راست» غنت فيها دور «ياما الفؤاد فى غرامك» من تلحين شيخ الملحنين الاستاذ داود حسنى ثم طقطوقة «حبيت وشفت كتير وقليل» تأليف الاستاذ زكريا. وحقاً فقد حققت الآنسة بهذه الأذاعة ماسبق أن تنبأناه لها من نجاح وتوفيق يشهد بذلك مرونة صوتها وتمكنها من تأدية المقامات والسيطرة على النغمات وكذا المجهود المشكور الذى تبذله لارضاء موسيقيتها وجمهورها والأستاذ والدها.

اعاد الله هذا العام على الأمة المحمدية بالخير العميم

كشك الموسيقى

رحم الله كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية، ورحم الله الهيئات التى كانت تحج إليه، وتجتمع عنده، لتنظيم صفوفها وتهيئة شئونها، ورحم الله زماناكان فيه كشك الموسيقى، مكان الاجتماعات، ومصدر الاحتجاجات، ومطلب الحقوق والواجبات، ومجمع الراسبين فى فى الدرجات، المنادين بضرورة عقد الملاحق وإعادة الامتحانات.

تاقت نفسى لزيارة كشك الموسيقى هذا فى يوم تعزف فيه الموسيقى لأشهد ما يجرى هناك عن كثب. فتوجهت بعد ظهر يوم الجمعة الماضى إلى حديقة الأزبكية حيث كانت تعزف موسيقى مدرسة البوليس برنامجاً حافلا، وصحبت اليها نجلى الذى ملّ معى الاستماع إلى الراديو فذهبنا إلى هناك وما أن قربنا من الحديقة حتى كدنا نجزم ألا موسيقى هناك لعدم ثبوت أى دليل على ذلك. فالحديقة خاوية لا أثر للناس فيها فقلت لصغيرى أخشى أن أكون قد كذبت عليك إذ يظهر أن الموسيقى غائبة، وان الحديقة اليوم لا تستقبل أحداً من هواتها. كنا قد وصلنا تجاه أحد أبوابها فسألنا أحد الحراس عن الموسيقى فقيل لنا إنها موجودة. دخلنا وجلنا فى ممراتها ولم نصادف فيها أحدا إلى أن وصلنا إلى «كشك الموسيقى». وهناك وجدت الموسيقى تبدأ العزف وقد انتشر حولها بعض الخدم والأطفال. هالنى ما رأيت من قلة النظارة والمستمعين قلة تدعو إلى التساؤل والحيرة، ولكنى لم ألبث أن زعمت أن هذه الظاهرة علتها أن الوقت مبكر، ولا بد أن يشتد الزحام بعد ساعة. مرت الساعة وزادت. والموسيقى تعزف والأطفال فرحون يرقصون هنا وهناك ولكن العدد لم يزد والجمع لم يكتمل.

فأين رواد الحديقة عصر الجمعة الذين كانت تزدحم بهم؟ وأين طوائف الطلاب الذين كانت تعج بهم؟ وأين طلائع العائلات التى كانت تنتشر فيها؟ وأين فئات الموظفين الذين كانوا يتسابقون وأصدقاءهم إليها؟؟ وأين وأين؟ إذا كان «الراديو» قد أشبعهم سماعا وعزفا، وملأ وقت فراغهم فلزموا البيوت أو المشارب واعتزلوا الحدائق بموسيقاها الجميلة وطبيعتها الخلابة ـ فيجب ألا ينفضوا عن الحدائق واجتلاء محاسنها وسماع موسيقاها التى تتجاوب أصداؤها بين الغصون والأفنان حيث الطبيعة زاهرة، فلا نعود نرى هذه الحديقة بمظهرها القاتم الكئيب. وما يقال عن حديقة الأزبكية يقال عن حديقة الحيوان وحديقة الأسماك وماشاكلها.

ايها الناس لا تحرموا أنفسكم وأولادكم من ارتياد الحدائق العامة وسماع موسيقاها وإلا فوزتم عليكم وعليهم واجبا من أقدس الواجبات

تلاميذ المعهد

يحدو بى إلى التحدث عن تلاميذ المعهد مافكرت فيه وأنا جالس إلى مكتبى الليلة فقد عرضت أسماء المطربين والمطربات الذين يذيعون فى محطات الأذاعة المصرية فاذا بى أجد أغلب هؤلاء ممن درسوا فى المعهد ونالوا فيه ثقافتهم أو تتلمذوا على أساتذته. وسواء أكان هذا أم ذاك فان المعهد ليغتبط إذ يعمل لاخراج فئة من الناس يحملون لواء الفن على ضوء العلم والعرفان ويسعى جهده لاعدادهم إعداداً خاصا يجعل لنا من كواهلهم رواسى فنية للأجيال القادمة. وأحسب أن أبناء المعهد جد عالمين أنه مهما يبلغ اتصالهم بالمعهد أو بأساتذته فان «الناقد الفنى» لا يرحم منهم أحدا إن أخطأ أو حاد، ولا يغفل محسنا نجح أو أجاد

السبت ١٦ نوفمبر سنة ١٩٣٥

مساء : نجيب رزق الله وفرقته

الآنسة حياة محمد

الأحد ١٧ منه

صباحا : فرقة موسيقى بلوك خفر بوليس مصر

مساء : الشيخ علي الحارث

الاثنين ١٨ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : السيده نادره

ابراهيم حموده

الثلاثاء ١٩ منه

مساء : رياض السنباطي

الأربعاء ٢٠ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : فاضل شوا

صالح عبد الحي

منولوجات فكاهية ـ يحيي اللبابيدي ويوسف حسني

الخميس ٢١ منه

صباحا : فاضل شوا

مساء : عبد الغني السيد

الآنسة ناديا أراكسي « أغاني تركية »

الجمعة ٢٢ منه

صباحا : حسن درويش بيانو منفرد

ظهراً : أوركستر الشجاعي

مساء : حسن المللواني

السبت ٢٣ منه

مساء : محمد صادق

الأحد ٢٤ منه

صباحا : سيد مصطفى وكورس

مساء : احمد عبد القادر

الاثنين ٢٥ منه

صباحا : كمان منفرد . فاضل شوا

مساء : الآنسة ليلى مراد

الثلاثاء ٢٦ منه

صباحا : سامي شوا « كمان »

مساء : الآنسة سعاد زكي

رياض السنباطي « عود منفرد »

الاربعاء ٢٧ منه

صباحا : رباعي العقاد

مساء : صالح عبد الحي

منولوجات فكاهية . يحيي اللبابيدي ويوسف حسني

الخميس ٢٨ منه

صباحا : كورس الكحلاوي

مساء : الآنسة خيرية يوسف

مساء : محمد بدوي ومحمد الصبان « فرقة موسيقى اليد المصرية

الجمعة ٢٩ منه

ظهرا : أوركستر الشجاعي

مساء : السيدة آمال

ابراهيم عثمان

السبت ٣٠ منه

مساء : حسن سلامة

حياة محمد



موزار
MOZART

١٣

طال انتظار الفنان لقبول المطران استقالته ، فلما انقضى الأسبوع ، حار فى تفسير هذا الأبطاء ، وتعليل أسبابه . ثم هو لم يقترب طوال تلك المدة من قصر المطران ، بل تهيأت له الفرصة لتلبية الدعوات التى وصلته ، فزار مرتين السيد روزنبرج مدير التياترو الألمانى ، وأسمعه قطعته الأوبرا « ايدومينو » وهى أوبرا إيطالية لحنها موزار ، ومثلت بمونيخ فنالت حظاً من الاعجاب والاستحسان معدوم النظير ، ولقد أغدق عليه المدير المدح والثناء ، وشمله بالولاء والاحترام . هذا المدير صديق حميم للقيصر ، إذن أفلا تدل هاتان المقابلتان على ما ينتظر موزار من المستقبل المزدهر ؟ ما من شك فى أن المدير كان يبلغ جلالته أخبار كل مقابلة . ومن أهم الظواهر فى ذلك الوقت أن ظهر بغتة صديقان من خاصة أصدقاء القيصر ، واهتما اهتماما شديداً بفن موزار ، أليس ذلك مبعثاً للتفاؤل .

وظاهرة أخرى أدعى إلى البشر والارتياح ، تلك أن فانسوتين مدير مكتبة البلاط الفيناوى دعا موزار لزيارته ، على غير سابق معرفة ، فلما لقيه أكرمه ووعده أن يبذل جهده فى خدمته ومساعدته ، وهذا يوسف سونتفلز ، صديق القيصر وأمينه المخلص ، يتلقى موزار بأبلغ تحية وأكرم إجلال ، فهل كان ذلك كله مصادفة وعفوا ؟

كان موزار لا يزال يحمل فى جيبه بطاقة سونتفلز ، كبير أمناء القصر . وطالما كان يخرجها ليقرأ ما عليها من الألقاب التى يتمتع بها الرجل فى خدمة مولاه ، فخطر له أنه لا بد من أن يرسل لوالده تلك البطاقة فى سالسبورج ليعلم الوالد أن ابنه ليس مستهترا عربيدا يهوى البطالة ويقتل وقته فى أحضان الفتيات ، بل يقضى ساعاته مع أكابر رجال الدولة فى أنبل المجتمعات ، لعل والده يقطع عنه سيل الانتقاد الذى يغمره به يوما بعد يوم .

فى ضحى أحد الأيام الأخيرة من الشهر تلقى موزار كتابا من السيد إركو يدعوه فيه لمقابلته فى تمام الساعة الثانية عشرة للتحدث إليه فى أحد الشئون ، فلما فض الرسالة ووقف عليها قال للرسول

ـ وأخيراً وصلت . . لقد انقضى زمن طويل ، قل لسيدك إنى سأكون عنده فى الوقت المحدد .

انصرف الرسول فأسرع موزار إلى كونستانس ودخل عليها المطبخ فتلقته باسمة مستبشرة وقالت :

ـ أخيرا ستصبح حرا . وافرحا . وافرحا

ـ استقبلي الفرح هونًا ما ، لا يزال الأمر مُعلّقا . . . ماذا تصنعين ؟

ـ أجهز غداءك ، فصَفِّ الطماطم في المصفاة

ـ لا بأس ، هاتِ .

ـ خذ أولا الفوطة والبسها فاني لا أطيق أن توسخ هذا الفراك ، الجميل

ـ سأخلع هذا الفراك عاجلا ، يا عزيزتي

***

وما أن اقترب الظهر حتى أسرع موزار إلى أركو ، فاستقبله باللطف كل اللطف ، والرقة غاية الرقة ، ورجاه في أدب واحتشام أن يجلس ثم قال له :

ـ موزار ! كيف حالك يا صاحبي ؟ أرجو قبل كل شيء أن يتسع صدرك للحديث فلا تجعل للهياج إلى نفسك سبيلا

ـ أنا هادىء يا سيدي ما دامت المسألة ستنتهي بسلام . . ذلك كل أملي وفيه كل سروري .

أخرج أركو من جيبه الاستقالة وقدمها إلى موزار مشفوعة بمصاريف الانتقال

ـ ما هذا ؟ إذا كان كل شيء قد انتهى ، فا معنى هذه النقود ؟

ـ يا عزيزي موزار ، يؤلمني أن أتدخل في هذه المسألة ، قابل أنجل باور وناوله هذه الأشياء فاذا انتهى الأمر فاني سأسترد النقود .

ملك الذعر موزار فتخلج بصره في السيد أركو ثم صاح ، في حنق وغيظ

ـ أية فعلة أتيت ؟ ألم تقدم الاستقالة إلى المطران ؟

ـ كلا .

ـ لماذا ؟

ـ لأن في صيغتها لونا من الكبرياء كان يجب أن تتحاشاه ، لو أني رفعت استقالتك على أسلوبها لطردني المطران ، فاذا أبيت أن تغير أسلوبها فسلمها إلى أنجل باور لأنه أقل حساسية مني

ـ أيها السيد ! هذه الاستقالة يجب أن تجري مجراها الطبيعي

ـ طبعا ، ولا ريب ، ما دمت مصمما على ترك الخدمة

ـ يجب أن يجري الأمر وفاق المتبع ، فما أريد منة ولا إحسانا ، ولا أبغي تفضلا من أنجل باور . سأغير صيغة الاستقالة وأنظر ما يكون بعدها

همّ موزار أن يخرج فاستوقفه أركو واستحلفه أن يستقيل من الاستقالة ، ويعجل بالسفر إلى سالسبورج ، فقال موزار :

ـ وما يفيد ذلك اليوم إذا كان لا بد أن أستقيل بعد أيام ؟ إن المرتب الذي أتقاضاه لا ينهض بقدري ولا خدمتي

ـ كيف ؟

ـ أجل ، لا أستطيع أن أعيش هادىء البال مطمئنا ، ما لم أتقاضى مرتبا يكفل راحتي ويصون حياتي ، ويستوفي مطالب الحياة فأتفرغ إلى فني والابتكار فيه ، فاذا أقنعني المطران بهذا المرتب فاني على استعداد أن أسافر اليوم

ـ موزار ، يا حبيبي ، ثق أننا لا نستطيع أن نفرط فيك . وأعتقد أن المطران يرحب بالتحدث إليه في هذا الموضوع ، واعلم يا صديقي ـ همسا فيما بيننا ـ أن المطران يقدرك قدرك ، ويعتمد على نبوغك في فنك ، وإن كان يتظاهر بغير ذلك

ـ سبحان الله ! لعل آية اعتماده عليّ جهده في تشويه سمعتي وخفض ذكري ، ولكن كن على يقين أنه إنما يسيء إلى نفسه فأن نبلاء فينا ، على بكرة أبيهم ، يمقتونه ، ويعدونه قسيسا يهتلك بين الكبرياء والغرور

ـ أنت قاس في حكمك ، يا موزار ، شديد الوطأة على . .

ـ ثق ، يا سيدي ، أن هذا الرجل لا يستحق أن تفكر فيه

ـ دع هذا ، يا صديقي ، واستمع إليّ . . إن والدك كتب إليّ يشتكي منك

ـ لا بأس ، ثم ماذا ؟

ـ صدقني يا موزار . أن القوم هنا يغررون بك ، فهم يخصونك ، بادىء الرأي ، بالثناء والتبجيل ، ثم لا يلبثون أن يقتضوك شيئا جديدا

ـ وهذا هو الذي أسعى إليه ، أطلب قوما يقتضونني كل يوم فنا جديدا . هنا مثار العبقرية ومجلى النبوغ ، على أني أريحك أيضا من هذا الخاطر ، فلن أديم الأقامة في فينا ، وأعرف كيف أتنقل بمجهودي . . . إنني يا سيدي رجل إذا أحسنتم معاملته كان خير رجل في الوجود

ـ لهذا يعدُّك المطران مغرورا

ـ للمطران ظنه وتخمينه ، أما أنا فلا أحتمل بعد اليوم مهانة ولا تحقيراً

ـ ولكن أما رأيت أن واجبي يقتضيني أحيانا أن أتغاضى عن كلمات خبيثة وعبارات قاسية ؟

ـ بلىَ رأيت ، ولكنك تعلم علة تحملك السوء والأذى ، وأنا أعلم سبب عدم احتمالي . .

ثم هز أكتافه وخرج دون أن يلتفت إلى محدثه ، فتملكه الغضب وكادت تلتهب عيناه شرراً وقال :

ـ أيها الولد الوقح ، سأؤدبك إذا التقيت بك مرة أخرى

ولقد قصد إلى حجرة المطران يضع بين يديه مدار الحديث ويفصل الموقف . ولقد تذرع السيد أركو بالنظم والتقاليد المقررة في السراي لِيَمْطُلَ موزار ويحول بينه وبين ترك الخدمة فلم يفلح لأن تصلب موزار أفسد عليه كل تدبير ومحاولة ، وإذن فلا بد من المطاولة ورفض تقديم الاستقالة للمطران بمعاذير مرتجلة ، ظاهرها حق وباطنها تلفيق

ظلت هذه الحال إلى شهر يونيه ، غير فيها موزار صيغة استقالته ثلاث مرات ، وحاول مقابلة المطران خمس مرات فأخفق ، وما لبث أن ذاع في المدينة أن المطران قرر العودة إلى سالسبورج ، وهذا الخبر أكده كلينماير إلى موزار

في صباح يوم بديع من أيام يونيه برح موزار منزله ، وما كاد يخطو عتبة الباب حتى واجه كلينماير الذي بادره بالتحية والقول :

ـ سلام الله يا موزار ، كنت قادما اليك ، ولقد أرحتني ، على الأقل ، من ارتقاء السلالم

ـ أسعد الله صباح سيدي البارون ، ماذا جدّ حتى يتكلف السيد هذه المشقة ؟

ـ سنسافر غدا ، نحن جميعا ، فهل سترافقنا في هذا السفر ؟

ـ كلا ، ولو أعطيت ملك الدنيا ، هنا سأقيم ، وهنا أحيا وهنا أموت . . ولكن ماذا طرأ حتى تقرر السفر بغتة ؟

ـ الله وحده يعلم ، لقد أصاب الرجلَ مَسٌّ ، ولعلك أعرف به مني

ـ أعرفه جيداً . ولكن ماذا تم في مسألتي ؟

ـ موزار ، لا تلمني ، إن مسألتك لا تزال معلقة . . . لم تنته

ـ لم تنته ؟ وَيْ . وَيْ !!

ـ إنما جئت لأودعك شخصياً فأنت عزيز عليَّ ، وربما جاء إليك أركو

ـ لماذا ؟ ليرد إليّ الاستقالة . على ما أظن ؟

ـ هاهي ذي استقالتك ، خذها

فصاح موزار مغضباً ورمى بالورقة إلى الأرض وقال :

ـ يا سيدي البارون . أي شيء يوصف به هذا العمل ؟ أطلب الاستقالة من زمن بعيد فلا يفصل فيها ، ثم ترد إليّ في يوم السفر بالذات ؟ أللاستهتار معنى أقسى وأشد من هذا ؟

ـ أحسبهم ، يا موزار ، يمثلون دوراً خفياً يغيب عني تفصيله لأنهم لا يطلعونني على أعمالهم جميعاً

ـ أنا على يقين من ذلك يا سيدى البارون ، فأنت رجل شريف كل الشرف

ـ وكرجل شريف ، يا موزار ، أهنئك على موقفك وثباتك ورجولتك وحديد عزمك على البقاء هنا ، وأتمنى لك السعادة كل السعادة فى حياتك المقبلة وأيامك المزهرة وثق بانى كنت ولا أزال وسأظل وفيًا لك مخلصاً أميناً

ـ لك شكرى تنطق به مشاعرى وحواسى ياسيدى البارون ، ولكن أرشدنى بحكمتك ماذا أصنع إذا سافر المطران ولم أنل منه رداً ؟

ـ أكتب طلبا جديداً يتضمن محاولتك منذ أربعة أسابيع أن يفصل فى استقالتك فيماطلونك بدون سبب وجيه ، وناول هذا الطلب الجديد المطران يداً بيد

ـ من لى بذلك ؟ ثم إنه يطردنى

ـ وما يضيرك طردك ؟ إنه إن فعل هذا تكون قد حصلت على الاستقالة وهو ما تسعى إليه

ـ لكنى أريد موافقة كتابية ، يا سيدى البارون

ـ قد يوافق كتابياً ما دامت الأسباب معقولة ، غير أنى أنصح إليك بالأسراع فان الوقت ضيق وليس فيه متسع

ـ أعمل بارشادك مرتاحاً ، يا سيدى البارون

ثم تعانق الرجلان وقبّلا بعضهما بعضا ، وعاد موزار إلى بيته فكتب استقالته من جديد ، وقرأها على كونستانس وقال :

ـ ماذا ترين فيها يا عزيزتى ، أهى أيضاً شديدة اللهجة ؟

ـ كلا ، لا تطلب الاستقالات فى رقاع من الحرير

فرح موزار وأسرع إلى شارع سنجرحيث اعتزم أن يقابل المطران فى حجرته التى لا يدخلها شيء من رحمة الله ، وهناك قابله ، فى البهو ، السيد أركو الذى بادره القول فى لطف ومودة مصطنعة :

ـ كنت على يقين ، يا سيد موزار ، من تشريفك ولو مرة قبل سفرنا

ـ لقد صدق يقينك ، وها أنذا أود أن أقدم استقالتى نهائياً

ـ أصحيح أنك مصمم على ترك الخدمة ؟

ـ كل التصميم . وليس لأحد أن يحول بينى وبين رغبتى

ـ المطران لا يريد أن يقيلك

ـ يجب أن يقبل استقالتى . سأقتحم الباب عليه

ـ ليس فى قدرتى أن أتحمل مسئولية ذلك . فلا أسمح لأحد أن يضايقه بدون علم سابق

ـ إذن أبلغه أنى أطلب المقابلة وقل له إنى أصر عليها

ـ أمر المطران ألا يقابل أحداً قبل السفر ، ولا أستطيع ، من أجلك أن أخالف الأمر

ـ هذا آخر يوم أيها السيد ومحال أن أنتظر أكثر من ذلك ولا بد من حصولى على موافقة المطران على الاستقالة قبل رحيله

ـ لن تحصل عليها

ـ من الذى يمنعنى ذلك ؟

ـ أنا . .

ـ أنت ؟ وما شأنك أنت إذا أردت أنا أن أستقيل ؟ أفسح الطريق من فضلك

ـ موزار . أقصر ، واحبس لسانك فقد تحملتك كثيراً

ـ ما أطيب قلبك أيها السيد النبيل . . . !!

ـ أنا مشفق على عائلتك التى ستجلب عليها الشقاء بحماقتك

ـ علم الله ما هذه بنيتك ، أيها السيد الرحيم ! إن أمر أسرتى عالق بى ولا شأن لك فيه

وغضب السيد أركو حتى خرج عما ينبغى لمثله من الحلم والوقار ، وقال :

ـ ألا تخجل من وقاحتك ؟ يجب أن تحافظ على الاحترام

المفروض ؛ وأن تعرف للناس مكانتهم ، من أنت ، وما مكانتك ؟

ـ أنا موزار ، يا سيدى ، وأنت السيد أركو ، ولك وحدك أن تتبين الفرق بين الرجلين

ـ يالله ! ولد سافل

ـ ولد ! أتقول ولد ؟ أيها السيد . لا لوم عليك فانك خادم أمين تعلمت من سيدك السفاهة وسوء الأدب ، حسبنا هذا ، واعلم انه لا بد من مقابلة سيدك ولو اقتحمت عليه معقله

ثم تركه موزار واتخذ طريقه إلى غرفة المطران ، فنهض أركو ولحق به ، وأمسكه من ياقة سترته وقال :

ـ إلى أين ؟

ـ دعنى . . . إلى المطران ، إلهك وإله أمثالك العجزة المتواكلين

ـ مستحيل أن تقدم استقالتك ، أفاهم أنت ؟

ـ أنا حر فيما أفعل ، ولا بد أن أنال طلبتى

هنالك جذبه أركو إلى الباب الموصل للخارج ورفس موزار بقدمه فألقاه على الأرض وأغلق الباب وهو يصخب :

ـ هذه استقالتك أيها الولد الوقح المنبوذ

نهض موزار من سقطته وهمّ أن يرد للرجل رفسته ، ولكن الباب كان قد أغلق واحتاط به بعض الخدم فحالوا بينه وبين بلوغ غرضه . وهنالك صاح وهو كالمحموم يتخبط من الحمى :

ـ سأرد إليك رفستك ، أيها الكلب القذر ، ولو كنت فى برج مشيّد

وأسرع إلى بيته وارتمى فى فراشه ينتحب ويذرف الدموع عويلا . . . لم تسأله كونستانس خبره ، فان حالته أفصحت عما هو فيه ، وقد علمت أن شيئاً هائلا لم يكن فى الحسبان قد وقع وأصابه أذاه ، فأسرعت وأسعفته بشراب التمر هندى ليقوى القلب ، وجلست إلى جانبه تدلك يده حتى هدأت أعصابه وانتظمت أنفاسه وغلبه النوم فنام ، ولما اطمأنت من انتظام دقات القلب والتنفس تركته هادئا وقامت حتى لا يزعجه فى نومه قلقٌ أو اضطراب . تركته وقلبها يكاد ينفطر ، فلما أقبل الظهر ، حاولت أن توقظه ، فى لطف ولين ، قبل أن تعود بقية أفراد الاسرة ، فاقتربت من سريره وهو نائم يبتسم فى أحلامه ، فانتجت فى نفسها تقول :

ـ مسكين ، يا موزار ، ما أطيب قلبك ، وأرق عواطفك ، خُلُقٌ كالزهر منتشر الأريج فائح العبير

ثم انحنت عليه فى حنان حتى لمست شفتاها شفتيه، فاستيقظ من حرّ أنفاسها وضمها إلى صدره ، وهى تحاول التخلص ، ويقول :

ـ كلا يا كونستانس ، لا تبعدى ، فأنت كل ما أملك من نعيم الدنيا

ـ موزار ! أرجوك . . .

ـ كونستانس ، أنت التى تفضلت فمنحتنى القبلة الاولى ، فيجب أن أبادلك الاعتراف بالجميل

لم يكن من طبع موزار أن يميل إلى الشغب والمشاحنة والنضال ، فقد خلق طيب القلب مرحا متساهلا ينسى الأساءة ولا يحقد على مسيئه . وكان حييًا يذيبه الخجل ، ولولا ما لقيه من المعاضدة والتشجيع فى فينا لظل حياته أسيراً للمطران يرفل فى أغلاله وقيوده

تفتحت عينا موزار ، بعد إكبار نبلاء فينا له ، فلمس الحرية وصعد للمطران يذيقه الغصة فى تعنت وصلف ، ذلك أن النبلاء رفعوه إلى مصافهم ، فأيقن أنه يستطيع أن يلجأ إلى فنه وحده فيعيش سعيدا مرموقا

ولقد امتلأت نفس موزار بعظمة الفن ، وأدرك أن أركو لم يكن إلا خادما وضيع النفس دنىء الشنشنة يكسوه ثوب نبيل يشف عما تحته من الحقارة والدنس . . هذا الأركو رفسه ، فكان كالبهائم أو أخسّ خلقا ، وإذن فلا بد أن يعرف نبلاء فينا إلى أية هوة من الحضيض ينحدر بلاط سالسبورج ،

فأنهى الخبر إلى النبيلة تون فوعدته أن تطلع القيصر على ما أصابه وهو بطبعه يكره المطران ولا يطيق ذكره. ولقد واست النبيلة تون موزار حتى سحرته بعذوبة ألفاظها، وسلسبيل حديثها. ونصحت له ألا يدع للغيظ سبيلا الى نفسه الطاهرة وسيأتى يوم ينتقم فيه من المطران وخادمه بوسائل أشرف وأشد وأنكى من رفسة القدم. طهارة القلب هى أشرف ما يقرب الأنسان من النبل، أما القسوة والغلاظة الوحشية فمن مميزات الحقراء الأرذال

ما أشرقت شمس اليوم الثانى حتى كانت رفسة الرجل شائعة فى فينا، تلوكها الألسن بالنقد المر على المطران ورئيس تشريفات بلاطه، وتصايح الناس بمقت المطران حتى أرغم على السفر دون أن يودع أحدا. ولقد شيعته أكبر صحف ذلك العهد «فينر ديار يوم» بسوط من العذاب والمرارة، فلم يصل إلى سالسبورج إلا وقد ذاع فيها أمره، واشتهرت همجيته ووحشيته، وذاع ذلك فى جميع أنحاء الدنيا

ولقد خشى المطران، إن هو أصاب والد موزار بسوء، أن ينتقم له القيصر ويشتد عليه، وهذا أخوف ما يخافه، فلا بود أن يشتبك مع القيصر فى خلاف تكون الغلبة فيه محققة للقيصر لذلك ظل ينسب الخطأ لرئيس تشريفاته أركو، ويرجع عليه بالملام والتأنيب ليضلل القيصر، وقد كان فى ذلك واهما، فان القيصر يعلم الحقيقة فلا سبيل إلى تضليله

كان هم موزار، بعد أن رحل المطران ورجاله الأراذل، أن يكتب لوالده، وأن يصارحه الحق ويضع بين يديه نصابه ويتبين بعد ذلك رأيه. فكتب:

«والدى، يا أعز الآباء وأبرهم بولدك

كنت طمأنت نفسى أن أعيش إلى جانبك مهما صغر المرتب الذى أتقاضاه، ولكن ما لاقيته من المهانة والازدراء وعدم التقدير والاحتقار، كل اولئك بغضنى فى عيشة الخنوع والمذلة.. أحييت حفلة للمطران نالت إعجاب الناس جميعاً، نبيلهم وحقيرهم كبيرهم وصغيرهم، فكنت أؤمل، على الأقل، أن يجاملنى بكلمة شكر أو إعجاب، بعد أن تناقل الناس الحديث عنها بالثناء والتمجيد، أو يكفينى شره. ولكنه جازانى شر الجزاء، فكال لى التأنيب والتوبيخ، كأنما كان يخاطب كافراً من أبناء الأزقة والدروب، وصاح فى وجهى «أغرب عنى أيها القذر، سأجد كثيرا غيرك يخلصون فى خدمتى». أهاننى المطران مرتين، ولكنى لم أجعل لهاتين الأهانتين تأثيرا فى عملى، بل ضاعفت جهدى، وزدت فى نشاطى، فلم يزده ذلك إلا غلاظة وعسفاً، وأهاننى للمرة الثالثة، فيئست ورفعت اليه استقالتى، فحال دون إبلاغها إليه أركو رئيس تشريفاته. ذلك الرجل الوضيع الذى لم يتعفف أن يرفسنى بقدمه، وسأنتهز الفرصة لأرد الأهانة لصاحبها

والمعنى الظاهر من هذا كله أن البلاط السالسبورجى فى غنى عنى وعن خدمتى، وثق يا والدى أنى لم أرتكب إثما، أو أقترف عملا يتألم له ضميرى، أو توبخنى عليه نفسى، ولذلك فأنا سعيد لأن أتحمل مسئولية عملى

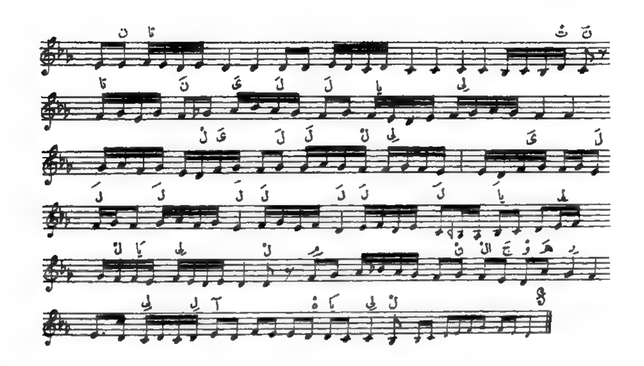
إنك، يا أبى، أحسنت إلىّ جد الأحسان، فقد هذبت نفسى، ونميت عقلى، وغذيت مداركى، ورعيت مواهبى، فجعلتنى إنسانا يسبح بحمدك ما عاش. أقبل يديك وأعانق شقيقتى، وأقف نفسى على خدمتكما، وأفنى فى حبكما، وأظل دائما ولدك المطيع»

فولفجانج أماديوس موزار

***

اهتم نبلاء فينا، وفى مقدمتهم النبيلة تون بمواساة موزار، وإدخال السرور على نفسه، ومعاونته فى نسيان ما أصابه من عنت بلاط سالسبورج حتى نسى أو كاد، لولا رسائل أبيه إليه وكلها لا تشف عن ثقة بما يرويه الولد لأبيه من الحوادث، فكان يتوجع لذلك ولا يعرف له سببا، غير أنه كان على يقين من أن هناك رجلا يراسل أباه ويموه عليه الحقائق، وقد اتجه ظنه إلى جلافسكى، أحد أصدقاء صباه، ذلك بأنه ما قابله مرة إلا ابتعد عنه

«يتبع»



موشح نزى العقد

نزى العقد فى ثغره محكما   يرينا الصحاح من الجوهر
وتكملة الحسن إيضاحها   رويناه من وجهه الأزهر
ومنثور دمعى غدا أحمرا   على آس عارضه الأخضر
وبعت رشادى بغى الهوى   لأجلك ياطلعة المشترى

مسابقة موسيقية ـ جوائز ثمينة

بالعدد القادم من مجلة « الموسيقى »

نزى العقد

موشح بستنكار ضربه ستة عشر

توقيع الأستاذ الشيخ درويش الحريري

ضربة الستة عشر $\frac{32}{4}$

unique est le saint esprit,
et le louent tous les peuples
Car sa miséricorde est puissante sur nous
et sa justice, à Dieu
Il sera à jamais,
à jamais, Dieu
dans les cieux à jamais
et à jamais et toujours. Amen

5.

A. a) [Chant des garçons.]
Hoyé (4 fois.)
La croix, la croix, ô,
puisse-t-il bien apparaître, hoyé,

Saint Jean, hoyé,
puisse-t-il bien revenir, hoyé.
Courage, frères, hoyé —
invitons-nous à manger et à boire, hoyé
Courage, grandes personnes, hoyé
mangeant le mil blanc, hoyé.
Courage, enfants, hoyé,
les fèves pointent, hoyé
Courage, bergers, hoyé,
les fèves cossent, hoyé
Hoyé, hoysasa.
b) [Chant des filles.]
Saint Jean.
à jamais roi,
Jean arrive,
il éclaire la place de l'assemblée.
Froufrou, dites froufrou,
mon froufrou froufrou,
Faisons frout, faisons houp,
ô filles, faisons frout.
[Chant de l'épiphanie.]
Celle qui est descendue, la manne, celle qui est descendue
à Jérusalem, qui est desendue
du ciel il est descendu
d'une Vierge il est né,
ce qu'il a pu il a été.
R. [Rogation.]
Je demanderai, je prierai,
à ma mère je demanderai.
Je demanderai moi-même, je prierai moi-même,
à ma mère je demanderai moi-même.
Dans la cruche, dans la cruche
si elle apporte de l'hydromel,
moi, âh, de l'eau je dirais.
Dans le pot, dans le pot si elle apporte de l'hydromel
moi, âh, de l'eau je dirais.
Marie, Marie Marie,
Marie qui éclaire l'obscurité.

sion au tam-tam. Relative aux constructions de Lalibèla en Abyssinie.

4.

No 554 Fragment de la liturgie de la messe en gheez. Morceau de récitation vocale entièrement en broderies et en ornements. Le début seul est déclamé à très haute voix ; la seconde partie va s'alanguissant pour se terminer pp. (Chanté par Agagnahou Engeda.)

5.

Nos 294 et 295 Le chanteur des qeniés, Abba Jérome, a enregistré deux chants populaires de style profane, généralement exécutés par des voix de femmes et d'enfants. Ils sont l'un et l'autre en langue Tigrigna. Le permier (A), pour célébrer le Jour de l'an, l'extrêmement joyeux et alerte, avec une seconde partie pour l'Épiphanie d'où sont bannies les onomatopées du début (hoyé hoyé hoyé puis à la fin de A — hoysasa, hoysasa).
Le second chant (B) est une invocation pour obtenir la pluie et se termine comme nous l'avons remarqué plus haut à la manière de nombreux chants arabes, par ce hululement particulier des chants de joie.

Traductions

Par MARCEL COHEN

1.

a) Père du monde, pour nous tu as préparé dans ta maison l'agape
dans la mesure où tu es riche,
toi, sans défaut ni interruption,
et par la venue du fils plein de beauté et de grâce
nous avons participé avec ton fils et sommes devenus une seule chair.
b) [Sorte de plaisanterie sur la doctrine : c'est la trahison de Judas qui déclenche finalement réalisation de la mission rédemptrice.]
Adam et Eve n'ont enfants personne comme Judas leur fils
lorsqu'il a livré un agneau en leur faveur
car par Judas est revenu leur héritage qui était dans la main de l'Autre
hallélouya (ter)
cependant que nous disons : nous ne serons pas privés du mariage du fils de la Vierge
(bien!)
„O Seigneur, que sont nombreux ceux qui me tourmetent." [Fragment d'hymne ou psaume du rituel]
A. Un rabbi a adoré à minuit le Rabbi.
Est-ce qu'un doigt n'est pas plus grand qu'un autre doig?
Un Rabbi a adoré à minuit le Rabbi.
Jeu sur les deux sens de Rabbi rabbin et le Seigneur]
B. Elle lui a dit. la femme, lit de paralytique décrepit :
„Paralytique mon fils, comme je t'ai porté, porté-moi!
Elle lui a dit. la femme, lit de paralytique décrépit
La femme vieillie est soutenue par le fils qu'elle a porté ; le paralytique guéri emporte le lit sur lequel il était porté.]
A la fin de chaque partie (A et B) trois mots parlés (du rituel?): "des gens du peuple dépourvus de justice"; puis après A:" qu'on le récite".

3.

[Qenié du type w a z i è m e exécution à la manière solennelle et compliquée dite S e f as; Sujet demi-profane : éloge des célèbres églises monolithes de Lalibéla en Abyssinie, comparées au temple de Salomon.]
Salomon Lalibéla de la foi, de Rachel, qui êtes nés dans la grâce,
les prêtres sous tes pieds à Noël se sont prosternés.
et la construction de ton sanctuaire, que la regarde une créature du seigneur
en haut, en haut, tandis qu'il renverse la tête
en regardant s'est brisée sa nuque.

4.

Unique le père saint,
unique le fils saint,

aussi au 6e siècle. Une autre tradition placerait son introduction vers le 16e s., mais sa forme primitive tendrait, à notre avis, à indiquer une origine bien plus lointaine. Les signes rapportés par VILLOTEAU lors de l'Expédition d'Egypte et interprétés dans son livre, de manière assez peu précise, sont du même ordre que ceux de la notation byzantine, c'est à dire des signes diastématiques.

Quelques remarques sur les disques enregistrés à l'Institut de Phonétique

---

D'une façon générale on peut dire que les 3 modes employés (gheez, araray, ezel) correspondent plutôt à notre notion du ton, en grégorien, par exemple, qu'à une notion de mode comportant un caractère rythmique ou mélodique particulier. Certains chants sont très libres et ornés comme je l'ai remarqué plus haut ; certains autres sont très rythmiques et scandés de percussion. Presque aucun, même parmi les ornés, ne suggère le caractère des mélopées arabes ; les intervalles plus petits que le demi-ton (notes d'ornement, assez exceptionnelles d'ailleurs) sont indiqués dans notre notation spéciale :

♯ ♯ ⩧ 1/2 dièze, dièze, 3/4 dièze
♭ ♭ ♭ 1/2 bémol, bémol, 3/4 bémol

La percussion dans l'église même, se fait avec des sistres tout à fait analogues à ceux de l'ancienne Egypte et des tambours. Les rites, les usages et fêtes sont une superposition des traditions juives et des rites chrétiens (par exemple la coutume de circoncire et de baptiser les enfants).

Nous donnons ici à titre d'exemple, quelques transcriptions de disques enregistrés à l'Institut de Phonétique de la Sorbonne. Nous leur gardons leur numéro de classement.

1.

No 293 Hymnes éthiopiens 12 et 13 — Ton ezel — (mode qui semble convenir aux offices des fêtes graves de l'année). Ce chant donne l'impression du 8e ton grégorien avec finale sol. Le qenié kebr yesti comporte deux parties où la seconde (b) joue le rôle d'une sorte de variante de la première (a). Dans les deux, toutefois les passages largement ornés de fioritures alternent avec une sorte de récit presque syllabique. Le mot «mälkam» ajouté à la fin du texte, et répété plusieurs fois par l'informateur est, en Ethiopie, la réponse faite par les chanteures à la soi-disant improvisation du qenié, sorte d'Amen servant d'encouragement au chanteur.

2.

No 278 A. qenié gubaye qana (ton araray) assez difficile à déterminer comme échelle, les mêmes degrés revenant tantôt altérés tantôt naturels.
B. La ligne mélodique ne comporte presque aucun accident.

3.

No 276 Hymne éthiopien No 2 en ton gheez. Récitation très rapide. Partie notée de percus-

1) Exposition coloniale de Paris.

tervalles dits plus «efféminés» que ceux du Dorien sont l'un des nombreux exemples de ce fait constant.

Si, partant de ce principe, on compare le phénomène de la musique liturgique d'Abyssinie au milieu des multiples formes de la musique byzantine, d'une part, et de l'extrême variété de modes arabes, de l'autre, on est tenté de conclure à une survivance fort lointaine. Trois modes en effet, seulement régissent la liturgie éthiopienne: le g h e e z, l'a r a r a y e t l'e z e l. Pour classer exactement les particularités de ces modes il faudrait avoir en main beaucoup plus que nos documents actuels; mais la tâche ne serait pas impossible si l'on avait quelques informateurs capables de multiplier devant nous les exemples tirés du Deggwa (antiphonaire éthiopien) et surtout, en mesure de donner la signification précise des signes diacritiques employés concurremment avec les lettres, dans les manuscrits abyssins de langue gheez.

La série de chants éthiopiens enregistrés par les soins de l'Institut de Phonétique de la Sorbonne sur l'initiative de M. Marcel Cohen contiennent des fragments d'offices liturgiques — des qenié (poèmes soi-disant improvisés et chantés pendant le service religieux) ; quelques cantiques populaires en langues tigrigna, amharique et galla ; enfin un fragment de la liturgie de la Messe en gheez, la dernière prière avant l'anaphore.

Au point de vue du genre il serait intéressant de rapprocher ces q e n i é de nos tropaires du moyen âge, de provenance byzantine, ne l'oublions pas, et qui étaient, eux aussi, des sortes de chants libres venant après la déclamation chantée des psaumes, avec cette différence toutefois, que dans le qenié c'est le texte qui est paraphrasé, improvisé, aussi bien que la musique, alors que dans les tropaires le chant seul brodait sur des paroles rituelles inchangeables. Mais au point de vue de l'échelle modale, les qenié sont difficilement classables, en raison des caractères contradictoires et variables que présentent beaucoup d'entre eux lorsqu'on les analyse.

Leur allure générale est très chargée de vocalises ; le débit souvent très rapide sorte de récitation rythmique cédant tout à coup à l'attrait d'une longue fioriture.

L'émission vocale, assez particulière et comme lassée, évoque une tradition tout imprégnée évidemment de l'idée du groupe neumatique.

Ces festons mélodiques, extraordinairement souples, entourent le schéma central, ramené sans cesse, mais presque toujours avec une variante (par exemple le chant Salomon Lalibəlɐ).

Tel qu'il se présente dans nos disques ce chant éthiopien tout orné et rebrodé qu'il soit, reste cependant nettement en dehors du style mélodique arabe, ce qui situe assez exactement sa position stable, oserai-je dire, en regard de toutes les musiques musulmanes, sacrées ou profanes. Même les chants de caractère plus populaire que liturgique (ex. celui des femmes pour obtenir la pluie, avec le trille lingual qui le termine) sont en Abyssinie, de caractère plus diatonique, en somme, qu'oriental. Ceux-là se rapprochent bien plus de nos disques Somali ou Dankali[1] que de n'import quel chant populaire du groupe musulman de l'Afrique du Nord. Quant au chant psalmodique des docteurs prétendent que sa forme actuelle (enseignée par tradition orale, exclusivement, malgré l'existence des signes diacritiques) reproduit fidèlement les chants hébraïques de l'époque de Salomon. — Cette donnée concorde avec la légende faisant remonter l'origine de la dynastie impériale à Menelik premier, fils de la belle reine de Saba et de Salomon. On attribue l'origine du chant liturgique au saint Yared, que vivait sous le règne de Kaleb (6e siècle).

La notation rudimentaire, en sorte de neumes remonterait

CHANTS D'ABYSSINIE

J. Herscher-Clément

Bien qu'il soit prématuré, dans l'état actuel des recherches acquises, de décider des origines plus ou moins antiques du chant liturgique des différentes églises coptes, il parait néanmoins utile tout au moins, de poser le problème et d'en signaler l'importance.

Si l'on songe à la situation géographique de l'Ethiopie, carrefour de peuples, par rapport à celle de l'Egypte, et au passé historique de cette région qui fut pendant tant de siècles le foyer intellectuel du vieux monde; si l'on se reporte aux jours, moins éloignés des nôtres, de l'Ecole d'Alexandrie où non seulement les traditions de la vieille Egypte devaient être encore vivantes, mais où il venait s'y superposer, en un prodigieux faisceau, la philosophie grecque, l'antique sagesse hébraïque et le christianisme, il est indéniable que toute survivance traditionnelle d'un tel creuset d'idées est d'importance et mérite d'être analysée avec soin. La stabilité des traditions, si sensible dans tout l'Orient, permet d'augurer, au surplus, que nous sommes peut-être ici en présence de vestiges si vénérables que non seulement l'influence de l'Islam n'a fait que les effleurer, leur conférant seulement un peu de son parfum subtil, mais qu'elle les a en quelque sorte contournés, poussant tout autour sa forêt puissante et laissant intact ce petit foyer du mystérieux passé. Peut-être serions nous en droit d'attendre, par des études plus complètes, plus scientifiquement analytiques, des résultats comparables pour l'histoire musicale, à ce que fut, pour l'histoire tout court, et pour l'art décoratif, l'étude de la peinture, des céramiques et des tissus coptes. En tous cas, on peut en espérer des clartés nouvelles sinon sur la musique de l'Ancienne Egypte, du moins sur les survivances d'une époque où, parmi d'autres influences, brillait sans doute encore le vieux flambeau

Il est possible d'augurer que les éléments ayant servi de base musicale à l'élaboration de la liturgie copte provenaient de traditions juives d'une part, et de traditions vocales léguées par la vieille Egypte. Les rapports hiérarchiques de l'église d'Abyssinie avec le patriarcat d'Alexandrie permettent de juxtaposer aux origines primitives une part d'influence byzantine et nous aurons ainsi l'ébauche d'un carrefour d'idées et de traditions d'une importance trop étroitement liée à d'autres domaines (ethnographie, linguistique, philosophie, à ne parler que de ceux là) pour qu'elle soit négligeable

Il y aurait lieu d'établir les rapports entre le chant d'église Abyssin et le chant copte d'Egypte, soit parmi les Coptes dits «orthodoxes» soit parmi les coptes rattachés au catholique il y aurait intérêt culte en outre, à examiner les relations éventuelles entre les cantiques de caractère plus populaire que liturgique de langue amharique ou galla, avec les chants des Somali ou des Dankali.

Les quelques éléments que nous avons en mains permettent de comencer cette étude

D'ores et déjà il apparait que pour tout chant traditionnel plus les modes sont restreints et les échelles simples, plus l'époque est reculée. La diversité des modes et l'apport des influences étrangères dans la musique grecque, l'usage des in-

Can they be trained? The bare facts are not of much use without the ideas on which to string them, and the natural enthusiasm of the collector benefits by being set in th proper proportions.

And so we come back to our first question - What can the West learn from the East? In music, as in religion, it has learnt a great deal already. The Hindus and the Greeks of Asia Minor have given us a conception of scale, and some of our instruments are developments of theirs. The Arabs who taught to Europe their mathematics & medicine, have influenced our music in ways that we are only now finding out. China & Japan have a system so widely different that it may be considered to be a most instructive complement to our own. We hardly know whether we learn more from the likenesses or the nolikenesses. But one thing is of great value. Whatever, their music may be, they bid not learn it from us, & whenever therefore under the same musical impulse they do the same musical thing as we do, we know at once that we are down upon the very foundation, and are able in this to distinguish what is emphemeral and what eternal in the art because it is impossible that here can have been any collusion. To take one instance only India has changed the Vedas for thousands of years, and to all appearance in the same way and it is only lately that Europe has known anyhting of that when we find, then, that it failies at a great many points with the Gregorian chant, both in conception and treatment, our minds become clearer as to what is the supremely vocal form of music. There are also particular questions to which answer has not yet been given. Does the voice dictate the instrument, or the instrument the singing? To what demand is nasal singing the response? Does rhythmical or tonal counterpoint come first? How is it that harmony is confined to Europe? These and many others would be within the scope of an international Society.

is long and slow and deep: here, we prize news as much as truth.effort is noised abroad before it had time to become skill, and the artist has, & can have, no retreat in which to mature. Many despair of art in Europe: the cry is heard from poet, painter & musician; some think that wireless is the last nail in its coffin. Those who have not got so far as that believe that the contemplation of the times when art was, and of the places where it still is, in the heyday of its youth and strength, may lead our artists once more to regard essentials rather than accidents, truth rather than novelty.

Art proclaims the wonderfullness of the things of everyday. the carved bigure it has imagined it does not seek out Maori pine nor cedar of Lepano, put takes a log from the woodpasket at the hearth. It builds its homes out of the things that ove, not money, has bought, it worships at the shrine where its ancestors have knelt. To understand it is to know and to care for the civilisation in which t was born A folksong — and io us all Eastern tones are folk music - is the tune & the words, no doubt, but still more something behind both. A Hindu lullaby 'is' the bazar and the emple the paddy fields and the caste prejudices, plague & suttee & fears or memories of invation ust as surely as an English 'thiccy old zong' or ballad 'is the oak & the elm, the parson & the squire, Christmas football & the salt sea. How these things all get into the tune, even though the words are inaudible or forgotten or in a foreign tongue, is one of the mysteries of life; but they do, and we shall miss the point of it if we ignore them.

We shall then do What is always so easy to do - we shall sofisticate it: we shall stretch tala upon the Procrustes bed of European time signatures, and mummify raga with the spices of European harmony. What we have, rather, to do is to catch in the song the lilf and tenour of the indigenous speech, their fortitude or placidity, their strong sense or quick imagination; and, in the dance, their poise and stance, sturdy or graceful, clumsy or balanced,

To do this we need plenty of instances: for nothing is more misleading than those snippets which are wont to be qouted by the less able writer in support of his preconcieved theory, Time goes by, and we still know so little of these songs and dances And time presses, as rail, car, and plain successively contract space and cover the globe with one flat cosmopolity. Hence the need for such a Society as this, provided it will work; for cases have been known where societeis have filled their list with names of the weight and calibre, and have then found that their members were all too busy with those subjects, for their eminence in which they were chosen, to spare any time for helping on a knew Society. The workers are in tow classes. There are those who have the health, energy and personality, provided they have the time / the means, to go and collec material. It is hard to say which of these is the most important but the right personality is the rarest. Without the willing cooperation of the singers and dancers they will do little, and that willingness is to be sought only with unfeigned sympathy, inexhaustible curiosity lively gratitude. untiring patience and a scrupulous conscience.

It is easy to fake a tune till it fits a theory. It is easy to be content with a dozen specimens and not to plough on and get the thirteenth which would have been worth them all. it is easy to think that it is we who confer the honour by collecting and recollecting, until the singer says' as one said to me, that she is not going to deliver her soul to a piece of wax which may get broken in the train.

And there are those who sit at home and sift and sort.

Material comes in from diverse places and very various minds·

attach to each? How are we to fill the lacunea. How reconcile contradictions? What advice is to be given to young collectors

No. 13 1ère Année. XVI Février 1935 P. T. 2.

[illegible]
22, Avenue Reine Nazli
Tél. 59080
Adresse Télégraphique
(AGHANY)



ABONNEMENT
Pour L'Egypte, P. T 30 par an
Pour L'Etranger P. T. 80 par an
Pour les annonces, s'adresser à la Direction

LA MUSIQUE

Revue Hebdomadaire paraissant provisoirement chaque quinzaine

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE MUSIQUE ARABE

RÉDACTEUR EN CHEF : M. EL - HEFNY (Ph. D.)

EAST AND WEST

A. H. Straingways (London)

What can Western art hope to learn from Eastern? That is the question we naturally ask ourselves at the beginning of a new venture like the Society for the investigation of Eastern Music. They are direct, simple mystical: we are sofisticated, complex, inferential. Both of us alike frame laws by which hope to compass beauty, and both of us alike believeo that art consists in ignoring or even disobeying those laws. In both hemispheres the artist is considered to be of low caste when compared with statesman and warrior; in both civilisaton is measured by the standard he has been able to reach.

Dans ce Numéro

In music modulation, as in painting perspective, is the dividing line. The Sung paintings and the Ajanta frescoes have no distance, the ragas & maqams no background. Tune and time are both of them jungles in which clearings, and roads that lead to them ,are gradually made, and individual or tribal manners (or modes) are slowly brought nto a common system. But in Europe no one can escape the system ,and an individual or original manner is hard to win. There, thought



La Musique

ORGANE DE L'INSTITUT ROYAL DE LA MUSIQUE ARABE

M. EL HEFNY, Ph.D.

No. 13







